شعر فاروق جويدة

قراءة في الرؤية والتشكيل

الطبعة الأولى

١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠١٣/١٠/٣٦٣٠)

٨١١,٠٩

عمرو، بيان "محمد جمال

شعر فاروق جويدة-قراءة في الرؤية والتشكيل / بيان "محمدجمال" عمرو._ عمان: المؤلف، ٢٠١٣.

(٢٢٤) ص

ر.أ: ٢٠١٣/١٠/٣٦٣٠.

الواصفات: / الشعر العربي/ / النقد الأدبي/ / العصر الحديث /

❖ **يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.**

لوحة الغلاف (صرخة) للفنان العراقي ذر الصائغ



دار المأمون للنشر والتوزيع
العبدلي - عمارة جوهرة القدس
تلفاكس: ٤٦٤٥٧٥٧
ص.ب: ٩٢٧٨٠٢ عمان ١١١٩٠ الأردن
E-mail : daralmamoun2005@hotmail.com

شعر فاروق جويدة

قراءة في الرؤية والتشكيل

تأليف

بيان "محمد جمال" عمرو



دار المأمون للنشر والتوزيع

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى "عمّان" البهيّة

مسرح الطفولة وبهجة الحاضرِ والآتي

احرسْها يا الله من كلّ سوء

واحفظ أهلها وأهلي

بيان

" هذي الخيولُ ترهّلَتْ
ومواكبُ الفرسانِ ينقُصُها
مع الطُّهْرِ .. الجلَدْ
هذا الزمان تعفّنَتْ فيهِ الرؤوسُ
وكُلُّ شيءٍ في ضمائرها فسَدْ "

فاروق جويدة

قائمة المحتويات

المقدمة

الحمدلله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على سيّد الخلق وحبيب الحق محمد ابن عبد الله النبيّ العربيّ الأمين، وعلى صحابته الأخيار إلى يوم الدين، وبعد،

فإن المحاولات الأزلية والدائبة لتعريف الشعر لم تضف لهذه المفردة إلا مزيدا من التفلت من عديد القوالب والقيود التي رُكبت لاحتوائه.

إذ يبقى الشعر تلك الطاقة المبهجة للروح والمسافرة عبر الأزمان دون أن تخسر شيئا من بريقها. لقد باتت الدراسات النقديّة التي تفتت القصيدة بين لغة وموسيقى وصورة أقلّ إغراءً من ذي قبل، فاختزال التجربة الشعريّة في لغة أو موسيقى وما سواها هو خيانة حقيقية لروح الشاعر وللحظة الكتابة الشعرية لديه، تلك التي تجعله يدخل فيما يشبه الغيبوبة قبل أن يستفيق وقد دفع إلى بياض صفحته هذا الثقل الروحي اللذيذ والمعذِب في الوقت ذاته.

ولحظة الكتابة لحظة كشف ومن خلالها يصنع الأديب فتحه التاريخيّ، وذلك أنه في مرحلة سابقة على الكتابة يقوم بالإصغاء والتلقي بحساسية مفرطة، فيستجلي ويكشف ويملأ الفجوات ويمضي ليجد لنفسه مكانا في ركب الإنسانيّة المشترك.

إن النص الشعريّ الذي يؤسس لديمومته واستمراريته في منطقة " التداول القرائي" عليه أن يضع في اعتباره أن أدوات الشاعر ورؤاه وآلياته وتقاناته تنصهر كلها في بوتقة واحدة كي تؤدي إلى قصيدة أو قطعة فنيّة بحيث لا يعود من شأننا أن نعيد تفكيك هذا البناء الجديد إلى لبناته الأولى.

ويصبح من البدهي أن عملية التقسيم أو التفريع في مباحث وأبواب الدراسة ليست إلا عملا إجرائيا تتطلبه العمليّة النقدية، للعودة فيما بعد والتأكيد على أن الرؤى والتشكيلات كلاهما لا يقوم إلا في وجود الآخر، فلا رؤيا أو رؤية دون تشكيل ولا تشكيل يتبدّى لنا إذا لم يحتضن رؤى يجهد في إظهارها؛ إذا فهما معطيان لا ينفصلان، مهما تهيأ للبعض أن مسألة الفصل أمر وارد يدخل حيز الإمكان.

ومن هنا يمكن النظر إلى تجربة فاروق جويدة الشعريّة، التي لخصها بعض الدارسين في جوانب ضيّقة؛ لأنها أخلصت في شطر كبير منها لحياة البسطاء والمهمشين، والظنّ أن هذه التجربة لو لم تحقق شعريتها المطلوبة لبقيت خارج حيز الاهتمام والقراءة؛ فسيطرة الفكرة على المبدع لا تؤدي بالضرورة إلى تشويه عمله الإبداعيّ.

تعيد هذه الاعتبارات النقدية حكاية أبي تمام إلى الواجهة، حين يقدّم الأخير نصيحة لأحد تلامذته، فيقول :" كـُـن كأنّك خيّاط بقطع الثيابِ على مقادير الأجسام". وإذا ما تجاهلنا السياق الذي يلجأ فيه عبد الفتاح كيليطو في كتابه " الكتابة والتناسخ" لسَوْق هذه القصة، فإنّ أبرز ما يُراد بها القول إن الأمر لا يتعلق بجسمٍ بعيْنه، وإنّ الثوب الذي ينبغي خياطته هو " ثوب جماعيّ".

والقصد القول إن القصيدة عليها أن تكون بمواصفات ومقاييس جماعيّة تلائم شريحة عريضة من الناس ولا تكون حكرا على أفراد معدودين أو فرد واحد، وقد أسست هذه التجربة التي بين أيدينا لنفسها، وخلقت جماهيريّة واسعة في أوساط القراء؛ لأنها خاطبت الإنسان البسيط في كل مكان، وألبست الفقير ثوب الغنيّ، وأعطت المثقف ثوب البسيط.

إنّ دراسة المنجز الشعريّ لفاروق جويدة هي محاولة جادّة للحد من الترف الثقافيّ والإبداعيّ في التعبير، والالتفات إلى قضايا لها حضورها في فكر الإنسان العربيّ؛ فالمتلقي مقيم في قصيدة الشاعر قبل ولادتها، ومتجلٍّ في وجدانه ساعة الكتابة. وكل حديث عن القطيعة التي تفرضها نخبويّة عدد من الشعراء لا تلقى لها مكانا على امتداد تجربة جويدة الشعريّة.

لقد واجه هذا البحث صعوبات جليّة تمثّلت في تعذّر الحصول على الدراسات السابقة، وذلك لأسباب عدّة يبدو من أهمّها سياسات تحفظ الجامعات المصريّة على الرسائل الجامعيّة، ورفضها التزويد بأي صفحات بحثية من متون الرسائل لديها؛ كشكل من أشكال التحرّز رغم المخاطبات الشخصيّة والرسميّة، والأمر الآخر متعلّق بقيام "ثورة ٢٥ يناير" وقتئذٍ، وانعدام فرص الحصول على أية مساعدة.

ولذا فقد شكّلت دواوين الشاعر ولقاءاته المتلفزة نواة هذا البحث وأساسه، كما جهد هذا البحث بقراءته التحليليّة الوصفيّة والجماليّة بالاهتداء بكتاب الدكتور إحسان عبّاس " اتجاهات الشعر العربيّ المعاصر"، وكتاب " الشعر بين الرؤيا والتشكيل " لعبد العزيز المقالح في رسم المعالم والخطوط العريضة لفصول ومباحث الدراسة.

وتمّت الدراسة في تمهيد وفصليْن، وشرع البحث بتقديم مدخل (تمهيد) ينظر في حياة الشاعر وتحولات تجربته الشعريّة، وموقعه على الخارطة الشعريّة، وإبراز خصوصيّة صوته الشعريّ، ومفاصل اكتنفت حياته فتركت أثرها على تكوينه النفسيّ والإبداعيّ.

وذهب الفصل الأوّل الموسوم بـ" الرؤية في شعر فاروق جويدة" إلى محاولة تفريع أبرز منطلقاته في ثلاثة محاور، شكل كل منهما مبحثا، وإن تداخلت هذه المباحث فيما بينها على نحو واضح، وهي على الترتيب: "الموقف من الحبّ"، و"الموقف من الزمن"، و " الموقف من الوطن والإنسان".

في الفصل الثاني الموسوم بـ " ظواهر من التشكيل الفنيّ في شعر فاروق جويدة" يتفرّع إلى ستة مباحث، وهي على التوالي : " التناص"، و " المفارقة التصويريّة"، و"الانزياح"، و " البنية الدراميّة والحكائيّة"، و " التكرار"، و "الإيقاع"، وبذلك انتهت الدراسة.

والله الموفّق والمستعان

الباحثة

التمهيد

فاروق جويدة .. الإنسان والتجربة

التمهيد

فاروق جويدة .. الإنسان والتجربة

فاروق جويدة شاعر مصريّ معاصر جعل من شعره خطابًا إنسانيّا راقيًا يتوجّه من خلاله إلى المتلقي على اختلاف ثقافته وتوجّهاته، حقق بحسّه الإنسانيّ العالي اليوم قبولا لم يعُد متاحًا لكثير من الشعراء المجايلين له على الساحة الشعريّة، بعد أن علّق المصريون البسطاء قصائده إلى حوائط بيوتهم.

وظلّ اتصاله بالمغمورين والبسطاء عميقا؛ إذ تابع أحلامهم، وتعاطف معهم، ورصد حالة الكبت السياسيّ والقمع والجوع والفقر، ما جعله سفيرًا لشريحة واسعة من مجتمعاتنا العربيّة عامّة ومن بيئته المصريّة على وجه الخصوص، فيما ظل ينطلق من كل ما هو إنساني حول موقفه من السياسة والاضطهاد.

استطاع جويدة – عبر بدايته الشعرية- أن يتخذ لنفسه مكانا ظاهرا في حركة الشعر العربيّ المعاصر، في عالم الشعر الرومانسيّ عبر ما يربو على الثلاثة عشر ديوانًا شعريّا، ظل فيها على مسافة واحدة من الحبيبة، ومن فكرة الحبّ القائمة بين طرفيْن غير متكافئينْ من منطلق النديّة؛ إذ ظلّت القصيدة في أغلبها تتابع المرأة في بعدها حينًا وفي استبدادها وجورها حينًا آخر. يعرّف الناقد رجاء النقاش تجربة جويدة في الحب أنها أشبه بنسمة هواء مريحة في عالم صاخب، اهتدى إليها الشاعر بفطرته السليمة، وبصيرته الفنيّة الصادقة، بعد أن تشوّهت كل العواطف الإنسانيّة الرقيقة واختفت من حياة الناس في عالمٍ ماديّ صلب[1]، فيما أطلق عليه النقاش لقب شاعر "الرومانسيّة الجديدة"، ورأى أن سرّ نجاح جويدة يتلخّص في كلمتيْن هما

(١) النقاش، رجاء (١٩٩٢)، **ثلاثون عامًا مع الشعر والشعراء**، ط١، دار سعاد الصباح، الكويت، ص ٢٧٤.

"الصفاء والبساطة"، التي تجعل من شعره متاحًا للبسطاء، في مواجهة غيره من الشعراء الذين امتهنوا الكتابة لـ "النخبة"[1] .

ولد فاروق محمد جويدة بمحافظة كفر الشيخ بمصر، أمضى مراحل تعليمه بدمنهور، ثم التحق بكليّة الآداب قسم الصحافة عام ١٩٦٨، وتخرّج فيها[2]، وكانت ولادته في العاشر من فبراير من عام ١٩٤٥ ميلاديّة، بقرية "أفلاطون" إحدى قرى مركز "قلبين" بمحافظة كفر الشيخ، التي انتقل بعدها – وهو طفل في شهوره الأولى – إلى قرية تحمل اسم أسرته "عزبة جويدة" في بيت صغير هادئ على أرضٍ تعود ملكيتها لوالده، وفيما أمضى الشاعر مراحل طفولته في هذه البيئة الريفيّة الوادعة، في وسطٍ أسريّ محبّ"[3]، إلا أنّ حياته لم تكن سهلة على الإطلاق، فقد تنازعتها ثلاثة مشاهد مؤلمة، ظل أسيرًا لها، كما وجدت صداها في تجربته الشعريّة؛ إذ أحاط الموت بالشاعر في ثلاثة وقائع مؤلمة، كان أوّلها ولادته لأمّ فقدت خمسًا من أبنائها الذكور قبل أن يتمّ واحدهم التاسعة من عمره[4]، ثم جاء فاروق جويدة ليتشرّب أحزان أمّه ومخاوفها؛ أحزانها على أطفالها الراحلين، ومخاوفها على طفلها الصغير "فاروق" من أن يناله المصير ذاته، لذا فقد ظل الشاعر على اتصال عميق بمعاني الفقد والموت التي اجتاحت طفولته مبكرًا، يقول رضوان: "ولطالما سمع فاروق وهو طفل صغير صوت بكاء أمّه المتواصل خوفًا على حياته، ولذلك لم يكن غريبًا أن تختار له اسم "فراق" عند تسجيل اسمه في شهادة الميلاد.. لكنّ والده اعترض وأراد أن يسمّيه "الفاروق" تيمنًا بسيدنا عمر بن الخطاب.. لكنّ الجدة حسمت الأمر باختيار اسم فاروق تيمنًا باسم ملك مصر يومئذ فاروق الأول"[5].

---

(١) النقاش، رجاء،(١٩٩٢) ثلاثون عاما مع الشعر والشعراء، ص ٢٧٢- ٢٧٦.

(٢) البحراوي، سيد (٢٠٠٢)، **مختارات الشعر الحديث في مصر**، منشورات أمانة عمّان، ص ٢٥٧.

(٣) رضوان، محمد (٢٠٠٨) **فاروق جويدة شاعر الحلم الضائع وأجمل ما كتب**، ط١،، دار الكتاب العربي، القاهرة – دمشق، ص ٣٤

(٤) رضوان، محمد، **فاروق جويدة شاعر الحلم الضائع وأجمل ما كتب**، ص ٤٢

(٥) رضوان، محمد، **فاروق جويدة شاعر الحلم الضائع وأجمل ما كتب**، ص ٤٢-٤٣.

أما المشهد الثاني، الذي ظلّ يلح على وجدان الشاعر ويضغط على روحه، فهو صورة المشيّعين من أهل القرية، الذين كانوا يحملون جسد شقيقه الغضّ إلى المدافن، بكل تبعات هذه الصورة من أسى[1]، وقد تركت هذه الحوادث أثرها على طبيعة العلاقة التي ربطت الشاعر بأمّه، ما جعله ارتباطًا وثيقًا، وأحاطته هي بحرص شديد، ولهفة وحبّ كبيرَيْن، وحينما رحل الشاعر إلى القاهرة ليتمّ تعليمه، ترك ذلك أثرًا في نفسها، وجعلها تقاسي لوعة ابتعاد ولدها عنها. وكانت هذه اللهفة مشتركة بينهما، وأبدى الشاعر تعلقه الكبير بها، خلّف على أثر موتها حالة من الحزن لديه[2]، دعته لأن يتأخر في رثائها حتى أدرك أنّها رحلت حقيقة عن عالمه، يقول الشاعر في رثاء أمّه [3]:

من لي بصدرٍ حنونٍ لا يساومني
ولا يرى في الهوى ذُلًا وإشفاقا
عامان مرّا وجرحي نازفٌ أبدًا
وكلما جفّ عاد الشوق دفّاقا
يمضي بيَ العمر .. قلبُ الأمّ يسكنني
ولا أرى بعده حُبًا وأشواقا
ما كنتُ أوّل من ذابتْ جوانحُه
ولستُ آخر قلبٍ ماتَ مشتاقا

ويحضر المشهد الثالث في حياة جويدة الشاعر، باختباره بنفسه الاقتراب من حافة الموت والانتهاء عندما دهمته الحمى، وسقط مريضًا بالتهابٍ رئوي حاد كاد أن يودي بحياته، حتى انتابته هواجس الموت، وشعر أن الحياة لن تكتب له من جديد[4].

---

(١) المرجع السابق، ص ٤٣.

(٢) رضون، محمد، **فاروق جويدة شاعر الحلم الضائع وأجمل ما كتب**، ص ٤٤.

(٣) **صحيفة الأهرام المصرية**، زاوية "هوامش حرة"، تحت عنوان "**إلى أمي في ذكرى رحيلها**"، بقلم فاروق جويدة، ١ حزيران ٢٠٠٨.

(٤) رضوان، محمد، **فاروق جويدة شاعر الحلم الضائع وأجمل ما كتب**، ص ٣٧.

هذه الحياة التي عاشها جويدة، وطبيعة العلاقة التي ربطته بالمقرّبين منه تركت أثرها عليه وعلى تركيبته الشخصيّة والوجدانيّة، فبدا الشاعر رقيقًا، عاليَ الحسّ، حاضر التأثّر، وشديد الحساسيّة لكلّ ما يدور مِن حوله، أو يصيب الآخرين . يقول عنه الناقد رجاء النقاش – وقد ربطته به علاقة صداقة طويلة امتدت لما يقارب العشرين عامًا –: "أحسست بأنّ هذا الشاعر الفنّان يحمل في صدره قلبًا دافئًا، وتتمثّل في شخصيّته مجموعة من الصفات التي تجذبني دائمًا وتثير عندي مشاعر عميقة من الإعجاب والتقدير، فهو ليّن الطبع، عفيف اللسان، ودود مع الناس، شديد الوفاء لمن يعرفهم وتربطهم به صلة إنسانيّة، وهو إلى جانب ذلك صبور هادئ في تعامله مع الذين يختلفون معه، قادر على استيعاب أي نقدٍ يوجّه إليه .. مع ثقة بالنفس ليس فيها أيّ لمسة من لمسات الغرور، والخلاصة التي خرجتُ بها من معرفتي بفاروق جويدة، هي أنّه يمثّل زهرة شديدة النضارة غنيّة بالعطر، في مجتمعٍ أدبيّ مليء بالأشواك الجارحة، والأعشاب السامّة، والشخصيّات العدوانيّة الشرسة والنباتات المتسلقة التي لا تهتم بشيء إلا بالوصول إلى هدفها مهما كان الثمن ومهما كانت الوسائل"[(١)] .

أما عن علاقته بالمعرفة، فقد تشكلت بوادرها بالتفاته إلى مكتبة أبيه التي ضمّت إليها أمهات الكتب في الفقه والأدب والتراث والشعر، حتى تنوّعت ثقافته، ليقرأ "الأغاني"، و"نهاية الأرب" و"ألف ليلة وليلة"، و"نهج البلاغة" وغيرها الكثير، ولتستوقفه دواوين شعراء العربيّة في مختلف العصور وتلاقي في نفسه هوًى كبيرًا، دفعته إلى قراءتها مرّاتٍ ومرّات [(٢)].

ويشير جويدة إلى ثلاث من التجارب الشعريّة، وأبلغها أثرًا على نفسه وفي صوته الشعريّ، هم المتنبي وشوقي وحافظ، ويظهر أنّ ما استهواه في ذلك الشعر أنه "يجمع بين الموسيقى وعمق المعنى والصدق الفنيّ"، والبعد عن التكلّف

(١) النقاش، رجاء، **ثلاثون عامًا مع الشعر والشعراء**، ص ٢٧١.

(٢) رضوان، محمد، **فاروق جويدة شاعر الحلم الضائع وأجمل ما كتب**، ص ٣٤.

والافتعال"[1].

ويبدو جويدة شاعرًا ذا موقفٍ ورؤية خاصّة، يقول عنه أحد الأكاديميين المصريين "الشاعر فاروق جويدة ليس شاعرًا كشعراء آخرين، وإنما هو شاعر صاحب موقف، وهذا الموقف ينعكس في كتاباته الشعرية فله رؤية في الاقتصاد، وله رؤية في السياسة، وفي غير ذلك من الاهتمامات الفكريّة "[2]، وبناءً على ما سبق، فقد أطلّ جويدة كشخصية مصرية فاعلة تجتمع عليها شريحة كبيرة من المتابعين؛ بسطاء ومثقفين؛ عبر برنامج تستمر قناة الحياة التلفزيونيّة المصريّة في إذاعته كلّ جُمعة، يتناول هموم المصريّ المعاصر، ويدعو من خلاله إلى الإصلاح، كما يكتب في عمود ثابت في صحيفة الأهرام المصريّة، التي يعمل فيها رئيسًا للقسم الثقافي تحت عنوان "هوامش حرّة"، يتناول من خلال هذا العمود الشأن المصري، ويلتفت إلى الإنسان العربيّ في كل مكان في أحواله السياسيّة والاقتصاديّة والأدبيّة، ويصدر الشاعر دواوينه بأزهد الأثمان أملًا منه في أن تتاح للجميع، وبذلك كلّه يحاول أن يبدو قريبا مع الناس، لتبدو تجربته الشعريّة مفترقة عن غيرها من التجارب؛ بما يبذله من جهد للتواصل مع متابعيه مشاهِدين أو قرّاء .

يميل إلى الوسطيّة؛ إذ يرفض مبدأ تصفية الآخرين على أساس الاختلاف، مبينًا أن ذلك لا يتناسب مع دين أو سلوك متحضر، رافضا التشدد باسم الدين وحالات الانقسام، ويرى أننا نستمر في رفض الآخر مع أن أهم ما يميز مجتمعاتنا هو السماحة وتعددية التوجهات والرؤى والمواقف، ويرى أنه لا بد من استخدام أسلوب أكثر رحمة مع الناس[3]. وفي سياق متصل، يصرّح جويدة أنّه مع الحوار

---

(١) المرجع السابق، ص ٣٤.

(٢) مصطفى، نادية محمود (تقديم)، **خصائص الثقافة العربية والإسلامية في ظل حوار الثقافات**، محاضرة للشاعر فاروق جويدة بعنوان "لسنا خارج العصر" ٢٨ نيسان٢٠٠٤، سلسلة محاضرات حوار الحضارات (٣)، دار السلام للطباعة والنشر، ص ١٦٧. والرأي للدكتور كمال المنوفي عميد كلية الاقتصاد في إحدى الجامعات المصريّة .

(٣) برنامج "مع فاروق جويدة"، قناة الحياة المصرية، ١ نيسان ٢٠١١.

الواعي مع " الآخر" على أن يعيد إنتاج مفاهيمه تجاهنا، ويقول في هذا الصدد إنه في حال أردنا دخول دائرة الحوار مع الآخر، فإنه لا بد من أن يفهم الغرب – الآخر – أنّ الشهداء الذين حاربوا من أجل حرية الإرادة ليسوا إرهابيين، وأنّ المقاومة حق لكل الشعوب، وإلا بات سعد زغلول إرهابيًا وعمر المختار إرهابيًا ومصطفى كامل كذلك، إضافة إلى كل الرموز الذين قدموا أنفسهم ثمنًا للكلمة الحرة [(١)]، ويؤكد أن أبرز مشكلاتنا مع الآخر تتمثّل في اختلافنا في مفهوم المقاومة.

ويرفض القطيعة التي فرضها بعض الشعراء على أنفسهم، حين ألغوا صلاتهم بالجمهور، ودعوا الأخير إلى الارتقاء في ثقافته ليساير تجاربهم الشعريّة؛ حتى تبدو القصيدة أشبه بتجارب خاصة لا تتعدّى كاتبها. فالتجربة الشعريّة أمر متأتٍ من المعاناة والاختبار، وهي "مجموعة من الإحساسات والمشاعر والأفكار التي تتراكم في نفس الفنان أو الشاعر أو الأديب، وتكون محصلًا لاحتكاكه بمجتمعه وطرائق اتصاله به، والتفاعل بينهما، وهذه التجربة تكون عنصرًا أساسيًّا في تجربته الفنيّة، التي تبرز في آثاره "[(٢)].

يقول غالي شكري عن الرؤيا: "يستعين لها الشاعر بالمناخ الأسطوري لعدم توفّره على بناء منطقي مسلسل أو مقدمات ونتائج محددة "[(٣)]، وينظر شكري إلى "الرؤيا " باعتبارها مرحلة تعبّر عن نضج ووعي لدى الأديب يتخطّى عبرها "الأسوار الضيّقة للرؤية الفكريّة"[(٤)]، فيما تتبدّى تجربة الشاعر والرؤية الفكرية لديه عبر دأبها – أي الرؤية – على أن " تمنح الأولويّة في عناصر التجربة الشعريّة للعنصر الاجتماعيّ والدلالة السياسيّة "[(٥)].

---

(١) مصطفى، نادية محمود (تقديم)، **خصائص الثقافة العربية والإسلامية في ظل حوار الثقافات**، ص ١٦٢ و ١٦٥.

(٢) عبد النور، جبور(١٩٨٤)، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين،ط٢، بيروت، ص ٥٨.

(٣) شكري، غالي (١٩٩١)، **شعرنا الحديث إلى أين ؟**، دار الشروق، القاهرة، ط١، ص ١٣.

(٤) المرجع السابق، ص ٧٤.

(٥) المرجع السابق، ص ٧٤.

وينهض جويدة بتجربته عبر ما يؤمن به بالاتصال بكل ما هو إنساني، فلا تغريه قضيّة الشكل والعوالم الحلميّة بالابتعاد عن التراث الإنساني، وفي الوقت ذاته، فإن طغيان القيمة لا يدفعه إلى إهمال القالب الذي يقدّمها فيه، حتى يبدو الشكل والمضمون معطيان لا ينفصلان في ظل قصيدته الشعريّة، وإنما يمكن القول إنّ تجربة جويدة قد بدت شديدة العفويّة والبساطة حين عبّرت عن نفسها دون تكلّف أو اصطناع، أو تطويع للقوالب الجاهزة للنهوض بالقيمة الفنيّة للنصّ، ولذا فإنّ صدق التجربة الشعريّة لديه هي ما حدد مسارها، وجعل لها طابعًا يتوخّى الشاعر من خلاله الوصول إلى القارئ دون عناءٍ من كلا الطرفيْن، يقول طه وادي: "القضيّة الحقيقيّة في أدبنا المعاصر قضيّة شعر لا شكل، ونحن مع كل شعرٍ يمتلك أدوات الفنّ ويستشرف آمال الإنسان العربيّ"[1]، ويرى وادي أنه من السذاجة نفي القيمة التي تقدّمها الفكرة بمعزلٍ عن التشكيل الفنيّ عازيًا قيمة أي تجربة أدبيّة هي بكونها تعبّر عن "موقفٍ إنسانيٍّ شاملٍ"[2]، وقد حفلت الإنسانيّة بكثير من الأدباء الذين نهضوا بأصواتهم الصادقة للوقوف إلى جانب البسطاء، وكتبَت أسماءهم في سفر الخلود. وللشاعر أعمال كثيرة تنوّعت ما بين النثر والشعر والمسرح والمقال وضعته على الخارطة الشعريّة منذ بداياته في السبعينات من القرن الفائت وحتى اليوم، ترجمت قصائده ومسرحيّاته إلى عدّة لغات عالميّة منها: الإنجليزيّة والفرنسيّة والألمانيّة والإسبانيّة والصينيّة، والبنجاليّة واليوغسلافيّة والإيطاليّة والفارسيّة، كما تناول عدد من الباحثين أعماله الإبداعيّة في رسائل جامعيّة[3]، حصل على جائزة الدولة التقديريّة في الآداب عام ٢٠٠٢، ونالت مسرحياته حضورًا لافتًا ونجاحًا كبيرًا في أكثر من مهرجان مسرحيّ عربيّ في كلّ من تونس والجزائر والأردن وسوريا، والإمارات العربيّة المتحدة [4]، وتعدّ آثاره الشعريّة المصدر الأوّل الذي يقف من خلف هذه الدراسة:

(١) وادي، طه (٢٠٠٠)، **جماليات القصيدة المعاصرة**، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت، ص ٣١٦.

(٢) وادي ، جماليات القصيدة المعاصرة، ص ٤١.

(٣) جويدة، فاروق، (٢٠٠٩)، **الأعمال الكاملة**، دار الشروق، ط٣، القاهرة، صفحة الغلاف.

(٤) المصدر السابق، صفحة الغلاف.

١. حبيبتي لا ترحلي (١٩٧٥)
٢. ويبقى الحب (١٩٧٧)
٣. وللأشواق عودة (١٩٧٨)
٤. في عينيْكِ عنواني (١٩٧٩)
٥. دائمًا أنت بقلبي (١٩٨١)
٦. لأني أحبّك (١٩٨٢)
٧. شيء سيبقى بيننا (١٩٨٣)
٨. طاوعني قلبي في النسيان (١٩٨٦)
٩. لن أبيع العمر (١٩٨٩)
١٠. زمان القهر علّمني (١٩٩٠)
١١. كانت لنا أوطان (١٩٩١)
١٢. آخر ليالي الحلم (١٩٩٣)
١٣. ألف وجهٍ للقمر(١٩٩٦)
١٤. لو أننا لم نفترق (١٩٩٨)
١٥. أعاتب فيك عمري (٢٠٠٠)
١٦. في ليلة عشق (٢٠٠٣)
١٧. عزف منفرد (٢٠٠٣)
١٨. كأن العمر ما كانا (٢٠٠٧)
١٩. في رحاب القدس (مجموعة شعريّة) (٢٠٠٩)
٢٠. هذي بلاد لم تعد كبلادي (٢٠٠٩)
٢١. ماذا أصابك يا وطن؟ (٢٠١٠)

ضمّ الشاعر كل الدواوين الصادرة قبل عام ٢٠٠٩ إلى بعضها في ثلاثة مجلدات من أعماله الشعريّة الكاملة، وصدرت عن دار الشروق في طبعتها الثالثة عام ٢٠٠٩، وضمّنها الشاعر – إلى جانب قصائده– مسرحيّاته الشعريّة.

الفصل الأول

الرؤية

في شعر فاروق جويدة

المبحث الأول

الموقف من الحب

الموقف من الحب

"الحب هو الذي يجعل الإنسان يتغلّب على الشعور بالعزلة والانفصال، ومع هذا يسمح له أن يكون نفسه، أن يحتفظ بتكامله"[1]. وهو ما يملأ الكون من حول الإنسان ويشعره بجدوى وجوده، وكأن الحب علامة واضحة على قدرة الإنسان على الاتصال بنجاح بمن حوله، وهي رغبة وفطرة قائمة في الأنفس يدفع إليها الخوف الدائم من الوحدة "هذه الرغبة للاندماج مع شخص آخر هي أكبر توقان لدى الإنسان، إنها أشد عواطفه جوهريّة، إنها القوة التي تبقي الجنس البشريّ متماسكًا وكذلك القبيلة والأسرة والمجتمع. والفشل في تحقيق هذا الاندماج يعني الجنون أو الدمار. بدون حب ما كان للإنسانيّة أن توجد يومًا ما"[2].

ويقدّم هرم (ماسلو) للحاجات الإنسانيّة تدرّجًا هرميّا وفقًا للحاجات الأهم فالمهمة وصولا إلى تلك التي لا يصل إليها كثير من الناس، وتقع في قمة الهرم وهي حاجة "تحقيق الذات"، ويرى ماسلو أنّ إشباع هذه الحاجات أو عدم إشباعها يؤدي بالضرورة إلى وجود نمط معين من أنماط الشخصيّة[3]. وتأتي الحاجة إلى الحب والانتماء في منتصف الهرم تسبقها الحاجة إلى الأمن وتليها الحاجة إلى تقدير الذات، ويرى (ماسلو) أن إحساس الفرد بحاجة معينة لا ينشأ إلا حين تشبع الحاجة السابقة لها[4]، ومن ذلك نعي أنّ إشباع الحاجة للأمان شرط أساسيّ للوصول إلى الحبّ،

---

(١) زيادة وآخرون، معن (تحرير) (١٩٨٦)، **الموسوعة الفلسفيّة العربيّة**، معهد الإنماء العربي، ط١، بيروت، مج١،ص ٣٥٣.

(٢) فروم، إيريك (١٩٥٦)، **فن الحب**، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ص ٤٢.

(٣) عيسى، محمد رفيقي (١٩٨٨)، **الدافعيّة – دراسة نقديّة في نموذج مقترح –**، دار الأرقم للنشر والتوزيع، ط١، الكويت، ص ٥٤.

(٤) المرجع السابق، ص ٥٧.

والحصول على الحب يدني الفرد خطوة نحو تقدير الذات والإحساس بقيمته في الوسط الذي يعيش فيه. وتظهر الحاجة إلى الحب والانتماء "في رغبة الفرد في أن يؤلَـف ويألف، وتتبدّى تلك الحاجة مع الإحساس بالغربة والخضوع للتغريب خاصة في المجتمعات المدينيّة المزدحمة، وهي ليست مثل الحاجة إلى الجنس، فالأولى حاجة اجتماعيّة والثانية حاجة فسيولوجيّة"(1).

و"البحث عن الحب – كما يرى (بيتر فليتشر)– إنّما هو بحث لمعرفة الذات، ورغبتنا في الحب هي رغبتنا لأن يُعترف بنا لا من أجل ما (نفعل) ولكن من أجل ما(نكون)"(2).

ومن هنا يبدو الحب حاجة إنسانيّة ملحة، يتجاوز فيها الفرد عزلته الإنسانيّة ليتحد بالآخر، وهي مكاشفة أولى يجريها مع نفسه قبل أن ينتقل إلى مجابهة الواقع ومصادمته.

ويشير ابن القيم إلى هيمنة الحب على الوجود، فيقول في كتاب (روضة المحبين)"إن العالم العلوي والسفلي إنما وجد بالمحبة ولأجلها حركات الأفلاك والشمس والقمر والنجوم، وحركات الملائكة والحيوانات، وحركة كل متحرك إنما وجدت بسبب الحب"(3).

وفيما بدا الشعر مرجعًا لحكايات الحب الجميلة والمؤلمة عبر تاريخ البشريّة جمعاء كان هذا التوافق؛ فـ "الشعر والحب شبيهان. كلاهما ينبثق من المحدود وهو

---

(1) عيسى، محمد رفيقي، **الدافعيّة – دراسة نقديّة في نموذج مقترح** –، ص ٦٠.

(2) السعداوي، نوال (١٩٧٤)، **المرأة و الجنس**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٤١.

(3) ابن قيم الجوزية، شمس الدين محمد بن أبي بكر(ت ٧٥١هـ/ ١٣٤٩م)، **روضة المحبين ونزهة المشتاقين** ، دار النبلاء، بيروت، د.ت، ص ٥٥.

الذات والتجربة الذاتية إلى اللامحدود وهو التوق إلى الاتحاد بجوهر الأشياء. وكلاهما محاولة للإمساك بالمستحيل المدهش، وجعل ما هو زمني خارج الزمن وجعل ما هو تاريخي فوق التاريخ، والشعر والحب يجعلان ما هو غائي غايةً في حدّ ذاته"[1]. وتبقى حكايات الحب في تراثنا العربيّ مطلة في حاضرنا الشعريّ بروحها في قصائد الشعراء اليوم، وهي التي يستلهم منها الشعراء معاني الصبر والاحتمال، كما تشير - في بعض منها- إلى التعفّف والارتفاع عن الحسيّة، يقول يحيى السماوي[2]:

لا زالَ قيـــسُ بـــن الملـــوّحِ بيننـــا والعــــامريّة تستــــفزّ خـــدورا

حســـبي أرى ضـــعفي أمامَـــكِ قـــوةً ورداءَ ذلّـــي في هـــواكِ غـــرورا

أمـــرَ الهـــوى قلـــبي فجئـــتُ مبايعـــا عيْنَيْـــكِ دارا والفـــؤادَ عشـــيرا

وفي سياقٍ آخر، استطاعت تجربة الحب أن تأخذ شعراء كثيرين بعيدًا عن عذابات المرض والمرارة، وأتاحت لهم الهروب إلى الحب من واقعهم الأليم، حين يصبح الشبّاك الذي تطلّ منه الحبيبة نافذة الشاعر الأثيرة إلى نفسه لتسرّي عنه "فالعالم يفتح شباكه/ من ذاك الشباك الأزرق"[3]، وكذا حين أطلت "وفيقة" عبر شبّاكها الأزرق فتحت للشاعر أبواب الحلم، وكأن الشاعر كان يتمنى لو تخرج إليه عبر ذلك الشباك، وهي صورة غير ممكنة لحبيبة ميتة لا تمْثل إلا في ذاكرة الشاعر، وهنا يبدو الشاعر كأنه يناجي طيفها ويستدعيها في الإشارة إلى عجزه عن تجاوز حبها

---

(١) أبو سنة، محمد إبراهيم (د.ت)، **دراسات في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، ص ٢٩.

(٢) السماوي، يحيى (٢٠٠٨)، **ديوان البكاء على كتف الوطن**، دار التكوين، دمشق، ص ٩٤-٩٥.

(٣) السيّاب، بدر شاكر (١٩٩٨)، **النهر والموت (مقتطفات)**، إعداد وتقديم: شوقي عبد الأمير، قصيدة شبّاك وفيقة، دار الفارابي، ط١، بيروت، ص ٢٦.

وقبول هذا الرحيل، يقول[1]:

شبّاك وفيقة يا شجرةْ

تتنفس في الغبش الصاحي

الأعينُ عندك منتظرةْ

تترقّبُ زهرة تفّـاحِ

وكما شاع، فقد انشطرت صورة المرأة تبعًا لذلك في اتجاهين: صورة طهرانية عالية، وأخرى تدخل عوالم المرأة الخاصة وتعريها. وتحكي المجاميع الشعريّة التي عنيت بأوصاف النساء ذلك الشغف البالغ الذي أحاط به الرجل التفاصيل الدقيقة لجسد المرأة وحياتها.

وقد دأب الرجل- منذ القديم-على التقرب إلى المرأة وفكّ رموزها، مما ربط نموذج المرأة لدى كثير من الحضارات بجذور أسطوريّة؛ كالنظر إليها باعتبارها رمزًا للنماء والخصب والعطاء، كما في الميثولوجيا الرافديّة والمجتمع الوثنيّ القديم[2]، وتتقارب الأساطير على اختلافها وتعددها في موضوع المرأة بالنظر إلى قصص الخلق الأولى والخروج من الجنة ونشوء العالم البشريّ، والنظر إليها بوصفها مبدأ هذا الكون وأصله[3].

وكان للقرآن الكريم كذلك وقفته مع فكرة الحب في تفاصيل شغف امرأة

---

(١) السياب، بدر شاكر(١٩٩٨)، النهر والموت، ص ٢٤.

(٢) السيد جاسم، عزيز (١٩٩٠)، **إيقاع بابليّ، قراءة في شعر حميد سعيد**، دار الشروق، عمّان، ص ٩٢.

(٣) طه، جمانة (٢٠٠٤)، **المرأة العربية في منظور الدين والواقع – دراسة مقارنة–**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص ٢٨.

العزيز بسيدنا يوسف ومراودتها له، في قوله سبحانه[1]: "قد شغفها حبّا"، والشغف من مراتب الحب المتقدمة، وهو"إحراق الحب القلب مع لذة يجدها"[2]. وذلك يعني أنّ المشاعر قد انتقلت لديها من مرحلة الإدراك وصولا إلى القلب، وهو ما يفسّر"أنّ الحب قد تمكّن تماما من قلبها"[3]، وتتضح معالم هذه القصة القرآنيّة في التفصيل الذي يقدّمه أحد الدارسين لدى وقوفه عند مفهوم المراودة، وهو ما جاء نتيجة لشغفها الشديد به، ومحاولاتها لاستمالته إليها؛ فالمراودة المقصودة هي كل التلميحات التي سبقت المكاشفة الصريحة لما أرادته[4]، ما يعني أنّ يوسف عليه السلام كان مهيأ للإثم إثر إلحاحها الشديد لولا أنّ الله عصمه.

وهنا تظهر مركزيّة المعاناة في اقتران تجربة الحب بالحرمان، فالحب كما يجلب السعادة أحيانا فهو كذلك مصدر للشقاء والقلق، والطبيعة البشريّة – على ما جُبلت عليه- تخوض التجارب الانسانيّة وإن كانت مليئة بمعاني الهجر والقطيعة.

وفي ضوء ذلك، فقد هيأت كثير من التجارب للشعراء أن ينقلوا شيئا من أحاسيسهم تعبيرًا عن الألم الذي يقاسونه – وإن كان حبًا من جهة واحدة- فإنه – في نظرهم – أفضل من البقاء بلا حب؛ لأن الحياة حينها ستبدو بالنسبة إلى هؤلاء موتا محققا[5].

---

(١) سورة يوسف: ٣٠.

(٢) الثعالبيّ، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (ت ٤٢٩هـ/ ١٠٣٨م) **فقه اللغة**، تحقيق جمال طلبة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ٢٠٧.

(٣) الشعراوي، محمد متولي (د.ت)، **تفسير الشعراوي**، المجلد الحادي عشر، أخبار اليوم – قطاع الثقافة، ص ٦٩٣٢.

(٤) الطراونة، سليمان (١٩٩٢)، **دراسة نصيّة (أدبيّة) في القصّة القرآنيّة**، الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، عمّان، ص ٢٧٥.

(٥) عباس، إحسان (١٩٦٢)، **بدر شاكر السياب**، المؤسسة العربية، ط ٦، ص ٥٨.

وتتضح علامات الخيبة والنكوص، ويتبدى موقف الشعراء من فوات تجربة مماثلة بكونه أمرًا مثيرًا للقلق، وباعثًا على التعاسة؛ فالشاعرة فدوى طوقان ابنة الوسط الأسريّ المحافظ لم تستطع أن تنقذ تجربتها الشعرية من تلك القيود، ما عطّل اتصالها بالرجل، وجعل صورها في الحب مبتورة وناقصة، تقول[1]:

نسألُ عن أشواقنا الرائعهْ

نبحث عن أشيائنا الضائعهْ

أينَ مضت؟ كيف استحالت هبا؟

أهكذا نفقدُ أحلامَنا

أهكذا لا شيء يبقى لنا؟

بلى، بلى؛ لا شيء يبقى لنا

بلى، بلى؛ لا شيء...

لكنّما

يا تعْسنا، يا فقر أعمارنا

إذا انطوى العيش ولم تحترق

أرواحنا في لهبِ التجربهْ

وبذلك تصبّ الشاعرة الخسارة في وعائين متلازمين: الشباب والحب. وهو ما يدفع إلى القول إن القصيدة العربية اليوم – بوجه عام –، وكما يشير إحسان عباس، لم تعد تخلص إلى موضوعة الحب أو تنظر إليه باعتباره موضوعًا شعريًا مستقلا، إذ باتت القصيدة أكثر تشابكًا، تقدّم رؤية مركّبة للحب وما يمكن أن

(١) طوقان، فدوى (١٩٧٨)، **الديوان**، أعطنا حبا، قصيدة "الكلمة والتجربة"، دار العودة، ط١، بيروت، ص ٣٦٩-٣٧٠.

يكتنفه ويسير معه جنبًا إلى جنب من أحاسيس الشاعر وإدراكاته؛ كمتلازمة الحب والموت[1]، أو في تلاقي الحب مع الحزن والشكوى من الزمن، يقول فاروق جويدة[2]:

بيني وبينكِ خطوتان

وحين يبدو الحزن تصبح ألفَ ميلْ

وكثيرًا ما تفتح القصيدة لدى فاروق جويدة أبوابها على مشاهد الرحيل، أو تشير إلى الشاعر وهو يساهر الأماني، ويدفع من كبريائه أثمانًا باهظةً في سبيل استعادته لمن يحبّ. ولأنّ "جويدة يمارس الوجود من خلال امرأة" [3]، فإنّ تركّز معاناته في الحبّ يعمّق إحساسه بالأسى، ما ينسحب بشكل جليّ على صوته الشعريّ، ونجده يستعين بالأسلوب الفنيّ "الاستذكار"؛ لأنه في تجربته الشعريّة كثيرًا ما ينظر إلى الخلف[4]:

وكانت رعشة القنديل

في حزن تراقبنا

وتخفي الدمع أحيانا

وكان الليل كالقناص يرصدنا

....

(1) عباس، إحسان (١٩٩٢)، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، دار الشروق، ط٢، عمّان، ص ١٧٥.

(2) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان ألف وجه للقمر، قصيدة "ما زلت أسبح في عيونك"، مج ٣، ص ١٨٦.

(3) الورقي، السعيد (٢٠٠٢)، **دراسات نقديّة**، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ص ٢٢٨.

(4) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان ألف وجه للقمر، قصيدة "وكانت بيننا ليلة"، مج ٣، ص ١٧١-١٧٢.

وروّعنا قطار الفجر

....

وقدّمنا سنين العمر قربانا

وفاض الدمع

في أعماقنا خوفًا وأحزانا

ولم تشفع أمام الدهر شكوانا

إنّ سطوة الزمن تهيمن على مشهديّة الرحيل وعلى أشطر القصيدة ككل، حتى ليبدو الحب غائبًا؛ فالليل يترصّد، والفجر بدلا من أن يأتي بالبشارة والخير فإنه يسعى لتشتيت الشمل وإيقاع البيْن ليقدّم صورة معكوسة، وتنسلّ سنون العمر، كما يستسلم المحبان لحتميّة الافتراق المؤكد باستعمال الشاعر للأفعال الماضية المتوالية، و"لم" التي تعمّق وتجزم بالانتهاء.

وقد أطلت قضية الحب كمهيمن موضوعي لدى عدد غير قليل من الشعراء قبل أن ينطلقوا إلى قضايا أخرى متصلة بالوطن والهموم الجمعيّة، وسار جويدة كواحد من هؤلاء في التخلي عن ترفية التعبير أمام القضايا الكبرى[١].

وأكثر ما تتبدّى صور الحب في قصيدته في المداومة على الأمل وانتظار اللقاء[٢]، أو بانعدام الأمل والركون إلى اليأس، إما لأن الزمان لا يجود باللقاء أو

(١) يقول الشاعر: "تغنّيت للحب لأكثر من عشر سنوات، إلا أنني غارق في المستنقع السياسيّ لخمس وعشرين سنة"، **صحيفة الأخبار السودانيّة**، السودان، شاعر العشق والسياسة، الخميس ٢٥ أيلول ٢٠٠٨.

(٢) ينظر (مثلا): جويدة، **الأعمال الكاملة**، مج١: ويمضي العمر، ص ١٥١؛ وعشقت غيري، ص ١٥٦؛ قد نلتقي، ص ٢٦؛ الشاطئ الخالي ص ١١٣.

لأنّ المحبوبة جاحدة وظالمة[1]. ويصبح اللقاء بالنسبة للشاعر أمنية يقضي عمره كله في انتظار تحققها، ويظل يرجو هذه اللحظة في الربيع من كل عام ليجددا عهودهما. والربيع موسم يرتدي فيه الكون حلّة بهيّة من الإزهار والجمال، فمتى يحين الوقت ليتلوّن قلب الشاعر من جديد بلقاء الحبيبة؟[2]:

ما زال في قلبي بقايا أمنية

أن نلتقي يوما ويجمعنا.. الربيع

أن تنتهي أحزاننا

أن تجمع الأقدار يوماً شملنا

فأنا ببُعدِكِ أختنقْ

لا يرجّي جويدة من المحبوبة شيئًا أبعدَ من عينيها[3]، فيمثّل بذلك حالة شعوريّة سامية، يستعين عبرها بسين الاستقبال واستمراريّة الرحيل بتأكيد الحركيّة والمداومة، وتجديد العهود بالحفاظ على الودّ، يقول[4]:

وأنا أحبكِ

ليس يعنيني تلاقي دربنا

أم ظلت الأيامُ تحملنا لحلمٍ مستحيلْ

---

(١) ينظر (مثلا): جويدة: **الأعمال الكاملة،** لأن الشوق معصيتي، مج ٢، ص ٢٨٦؛ بقايا امرأة، مج ١، ص ١١٦؛ أنثى بخيلة، مج ٣، ص ٤٧٣.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة،** ديوان حبيبتي لا ترحلي ، قصيدة "بقايا أمنية"، مج ١، ص ٢٧.

(٣) يقول أنيس منصور: "إنّ فاروق جويدة لم يذهب أبعد من عينيْ المحبوبة.. وفي عينيها يرى دنياه ودنياها، ويندب الحب والزمن الرديء"، رضوان، محمد (٢٠٠٨) **فاروق جويدة شاعر الحلم الضائع وأجمل ما كتب،** ص٨.

(٤) جويدة، **الأعمال الكاملة،** ديوان ألف وجه للقمر، قصيدة "ما زلت أسبح في عيونك"، مج ٣، ص ١٨٩.

حتى وإن كان الطريق إليك عمري كلّه

سأظل أرحلُ في عيونكِ

لن أملّ من الرحيلْ

وتطلّ المرأة لديه كيانـًا إنسانيًا عاليا؛ إذ يتبلور العشق لديه في غياب المحبوبة، بعيدًا عن ارتساماتها الماديّة التي تـُفقِدُها شيئا كثيرًا من حضورها في القصيدة، فيما يحتفظ هو بمكانتها وصورتها المتقدة، ويستوعب حضورها كما لو كانت امرأة نورانيّة، وهو راهب متعبّد في نور قدسِها لا يملّ من الاقتراب[1]؛ هذا الاقتراب الذي سيتركه فيما بعد محترقًا بلهيبها، يقول فاروق جويدة في هذا السياق [2]:

لو أننا.. لم نفترق

لبقيتُ نجمًا في سمائك ساريًا

وتركتُ عمري في لهيبكِ يحترِقْ

هذا الاحتراق المتحقق في حالات اقترابه منها وابتعاده عنها كذلك، مرتبط بالقدسيّة التي يمنحها الشاعر للمرأة، فيغلّفها بهالة من نور، أو يجعل من ابتعادها عنه نارًا تحرق قلبه، وفي الحالتين يحصل الاحتراق.

وفي سياق هذه الهالة المتوهجة في الحب، يصبح جويدة متبتلًا في رحاب المحبوبة، ويغدو حبه إيمانًا غيبيّا يدخل به قاموس الوجد الصوفيّ، وتتوالى صلواته القلبيّة علها تشفع له كي يقف على أعتابها، فيقول[3]:

---

(١) انظر: جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان حبيبتي لا ترحلي، قصيدة "ليتني"، مج ١، ص ٦٠.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لو أننا لم نفترق، قصيدة "لو أننا لم نفترق"، مج٣،ص ٢٣٩.

(٣) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان في عينيك عنواني، قصيدة "وتاب القلب"، مج ١، ص ٢٦٢.

إني أضعتُ العمرَ معصية

وجئت الآن عندكِ كي أتوبْ

وأمام بابك جئت أحملُ توبتي

لا حبّ غيرك لا ضلال ولا ذنوبْ

وتتوالد المفردات التي يستعيرها من معجم الحب الصوفيّ؛ إذ يراها كيانًا إنسانيًّا محاطًا بالكثير من المهابة، ويرتبط الحب لديه بالأزليّة؛ وليس له أن يختار بين أن يحب أو لا يحب؛ فالحب لديه يبدأ "قبل أن تأتي الحياة"، ولا ينتهي مطلقا؛ إذ يقول[1]:

لا تعجبي إن قلتُ إنّي قد رأيتكِ

قبلَ أنْ تأتي الحياةْ

وبأنني يومًا عشقتكِ في ضمير الغيْب

سرًّا لا أراهْ

ويظلّ الشاعر مرتحلًا في سبيل امرأة غيبيّة لا وصف لها، لكنّه يستمر في خوض المجاهيل للوقوف على كنهها، وإن كان مصيره إليها هو الهلاك، ولذلك فإن لحظة الحب والشعر تقترب في شيءٍ منها من تجربة الصوفيّ "التي تفضي به إلى الاستغراق الكلّي في فيض من السعادة والشوق تعدل لحظة التحقق على مستوى الوجود"[2]، يقول[3]:

شيءٌ إليكِ يشدّني

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان في عينيك عنواني، قصيدة "وتاب القلب"، مج ١، ص ٢٦١.

(٢) أبوسنة، إبراهيم (د.ت)، **دراسات في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة، ص ٣٠.

(٣) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان حبيبتي لا ترحلي، قصيدة "وتحترق الشموع"، مج١، ص ٨٢.

لم أدرِ ما هو منتهاهْ

يومًا أراهُ نهايتي

يومًا أرى فيهِ الحياةْ

وكثيرًا ما يرتبط الحب بمعاني الطفولة، ولذة العودة إلى البدايات بمحمولاتها العفويّة والبريئة، والحريّة التي يشتاقها الشعراء للخلاص من كل الهموم والقيود والموانع المكانيّة منها والاجتماعيّة، يقول جويدة [1]:

العمر يوم ثم نرحل بعده

ونظل يرهقنا المسير

دعني أعيش ولو ليوم واحدٍ

وأحب كالطفل الصغير

دعني أحدّق في عيون الفجر

يحملني إلى صبح منير

فلقد سئمت الحزن والألم المرير

إنّ هذا الاستهلال الذي يعمد إليه الشاعر يحيل إلى الخلفيّة الدينيّة لديه، التي تستلهم المعاني القرآنية ومفاهيم القدريّة[2]، كما يلجأ إلى التكرار الرأسي البسيط لفعل الأمر "دعني"، ولكنّ نبرته هنا تظل تحمل من اليأس أكثر مما تحمل من الأمل،

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان ويبقى الحبّ، قصيدة "وعادت حبيبتي"، مج ١، ص ١٢١.

(٢) يقول تبارك وتعالى: "كأنهم يوم يرون ما يوعدون لم يلبثوا إلا ساعة من نهار بلاغ فهل يهلك إلا القوم الفاسقون" الأحقاف: ٣٥، والقدريّة مذهب يؤكد أن جميع الأحداث مقررة في الغيب، ويبتعثها سبب واحد ما ورائيّ (الله أو القدر)، ولا تستطيع الإرادة الإنسانيّة تبديل شيء فيها. عبد النور، جبور (١٩٨٤)، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ص ٢٠٨ – ٢٠٩.

وربما يتمنّى الشاعر هذا اللقاء، لكنّه يحسّ في كثير من الأحيان باستحالة وقوعه، وبذلك يصبح الشاعر نهبًا للعذاب[1]:

إنّي أحبّك رغم أنّ الفجر يبدو..

آخر السردابِ أبعدَ من بعيدْ

ولطالما ظلّت الطفولة مبعثًا دائمًا للفرح والتفاؤل والاستبشار، وهو ما يدفع الشاعر إلى أن يتمنّى لو يرجع بهما العمر فيعودا طفلين، يستعيدان معًا فرصة كي ينقذا الحبّ، أو يعودا للطفولة كي يبدأا من جديد[2]:

أحبّكِ..

قلتُها لليلِ.. واللحظاتُ تسرِقُنا

فنرجو العمر لو أنّا معًا طفلانْ

وفي محاولة جويدة تحقيقَ وجوده من خلال امرأة، يبحث عمن تقدّم له الأمان الذي ينشده في صدر أمه، لتتطوّر لدينا معطياتها المتجسدة في نموذج المرأة/ الملاذ، واستمداده القوّة منها. ويبدّد العمرُ والرحيلُ في المقطوعة التالية أمنياتِ الشاعر وآماله، ويقف حائلا دون تحقيقها، ويفتقد الشاعر من جرائهما الإحساس بالأمان والطمأنينة، وهو ما يحيله في النهاية للارتهان إلى حالة من الضياع[3]:

ويحملني الحنين إليكِ طفلا

وقد سلب الزمانُ الصبرَ منّي

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان ألف وجه للقمر، قصيدة "ما زلت أسبح في عيونك"، مج ٣، ص ١٨٧.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان ألف وجه للقمر، قصيدة "رسوم فوق وجه الريح"، مج ٣، ص ١٥٦.

(٣) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان وللأشواق عودة، قصيدة "ونشقى بالأمل"، مج١، ص ١٨٣.

وألقى فوقَ صدرِك أمنياتي

وقد شقيَ الفؤاد مع التمنّي

وكان العمرُ في عينيكِ أمنًـا

وضاع العمرُ يومَ رحلتِ عنّي

ويقول أيضًا[١]:

الآن أبحثُ عنكِ في كلّ الوجوهْ

وكأنني طفلٌ على الأحزان يومًا عوّدوهْ

ويبدو الطفل في قصيدة جويدة كذلك رمزًا للحبّ، لكنّه هذه المرّة طفل ميْت يؤكد إخفاق العلاقة. ويستولد(٢) الشاعر المعنى في هذا الباب من تجارب شعريّة قريبة إلى تجربته؛ إذ يجاري صلاح عبد الصبور بنبرة الحزن في قصائده، كما يستدعي للحب البائد رفات طفل، وهنا تبدو المفارقة في هذا الصبيّ (الطفل) الذي تخطّفه الموت صغيرًا، والموت الذي يقصده الشاعر هنا هو موت للحب، يقول عبد الصبور [٣]:

قولي أمات؟

جُسّيه جُسّي وجنتيْه

هذا البريق

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان وللأشواق عودة، قصيدة "موعد بلا لقاء"، مج ١، ص ١٧٣.

(٢) التوليد: هو اقتباس شاعر عن آخر معنى من معانيه بإنزاله في قصيدته بلا زيادة أو نقصان، أو بتطويره وتعميقه والزيادة عليه، انظر: عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، ص ٨٠.

(٣) عبد الصبور، صلاح (د.ت)، **الديوان**، ديوان تأملات في زمن جريح، قصيدة "طفل"، دارالعودة، بيروت، ص ٣٣٥-٣٣٧.

ما زال ومضٌ منه يفرشُ مقلتيْه

ومضَ الشعاعُ بعينه الهدباء ومضته الأخيرة

هذي أصابعُهُ النحيلةْ

هذي جدائلهُ الطويلةْ

وتلكَ جبهتهُ النبيلةْ

بيضاء يلمعُ فوقَ جبهتِها الزبد

قولي أمات؟!

وأنا غدوتُ بلا أحدْ

ومض الشعاعُ بعينِه الهدباءِ ومضتهُ الأخيرةْ

ثم احترق

هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح

ويوحي الرمز بالطفل للحب، بأنّه لا زال غضًا حديث العهد، تعهّداه بالعناية، لكنّه ما عاد يمتلك أسباب بقائه إلى أن لفظ أنفاسه الأخيرة، ومن ذلك ما يدفع الشاعر لأنْ يستعمل ألفاظًا من مثل "جنين" [1] و"لقيط" ليؤكد لنا أنّه حبّ مطروح أو مرفوض تجهضه الظروف المحيطة بالحبيبين، يقول جويدة [2]:

وعلى يديك رفات طفلٍ ضامرٍ

وقفتْ عيون حبيبتي.. وتساءلت:

بالله يا قبرَ المدينة أين طفلي؟

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان حبيبتي لا ترحلي، مج١، قصيدة "كان لي قلب"، ص ٩٢.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان في عينيك عنواني، قصيدة "ومات الحب في مدينتي"، مج١، ص ٣٠٠ و ٣٠٥ و ٣٠٦.

كان منذ دقائقٍ يجري هنا

القبر يضحك قائلًا:

قد صار ضيفًا عندنا

صرخت دموع حبيبتي

يا طفلنا يا طفلنا

ضحكات قبر مدينتي

تعلو وتعلو بيننا

يا حبّنا يا حبّنا

ويصعّد الحوار في هذه الأشطر الشعريّة من إحساس الحبيبيْن بمرارة الفقد؛ فالحوار بما يصنعه ينقل صورًا حركيّة، يخفّف من رتابة المعنى المنقول إلى القارئ، كما يسرّب إليه حالة الاضطراب والقلق التي تعتور نفْسَ الشاعر؛ فالصورة تدور حول انتهاء الحب، وهو ما يقدّمه الشاعر بإطار هذه الحواريّة الدائرة بينه وحبيبته من جهة، وبينهما وبين القبر الذي بدا شامتـًا ومحتضنًا لرفات الطفل (الحب) من جهةٍ أخرى. يقول الشاعر في موضعٍ آخر [1]:

أحرقي الأحلام والذكرى

فما قد مات ماتْ

أخرسي دمعًا لقيطًا

ما الذي يجدي لكي نبكي على هذا الرفاتْ؟؟

إنّ هذا الموقف اليائس الذي يتخذه الشاعر أمام ضياع الحب، يدعوه بأن يأمر الحبيبة بأن تتخلّى عن الأحلام وتدع ذكرياتهما إلى الماضي، فكل شيء بينهما

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لأني أحبك، قصيدة "ما قد كان.. كان"، مج ٢، ص ٥١.

ستحيله النيران إلى رماد. ويستعين الشاعر لهذه الصورة بتراسل الحواس[1] القائم في"أخرسي دمعًا"، ما يؤكد حزم الشاعر وألمه في آن معًا، كما ينزاح بالدلالة محدثا خرقًا تصاحبيًا في التركيب المتمثل في "دمعًا لقيطًا"، وينزع الشاعر إلى استخدام الانزياح بوضوح في شعره.

ونظرًا لما سبق فإن ارتباط تجارب الحب المنسحقة بعالم المدينة، تورث لدى الشاعر إحساسًا هائلًا بالاغتراب؛ هذا الاغتراب الذي يفضي إلى شعور أعمّ بالضياع؛ هو ضياع وجوديّ ينبع من عجزه عن مواجهة الناس والحياة في المدينة، وهو ملمح رومانتيكي لدى عددٍ بارزٍ من الشعراء[2]، أمثال بلند الحيدري، وحجازي ومن سواهم[3]، كما أنّه منزعٌ واضح لدى جويدة في بدايات كتابته الشعريّة.

وتتبدى المدينة مكانًا مدنسًا عندما لا تستطيع أن تقدم للإنسان الطمأنينة أو ما يطمح للحصول عليه منها، بل هي تقوم بأسوأ من ذلك حين تجرّده من كل ما هو عزيز عليه، وتبدو في نظره مكانًا قبيحًا تلتصق به كل مفردات الدنس والبغي[4]. ويتحدّث الشاعر عن تلك المدينة التي "قتلت جنين الحب في أحشائها"، ويمضي

(١) تراسل الحواس، هو وصف مدركات كل حاسّة من الحواس بصفات مدركات الحاسّة الأخرى فتعطي المسموعات ألوانًا، وتصير المشمومات أنغاما. هلال، محمد غنيمي (١٩٧٣)، **النقد العربيّ الحديث**، دار العودة، لبنان، ص ٤١٨.

(٢) القط، عبد القادر (١٩٧٨)، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**،دار النهضة العربية، بيروت، ص ٤٦٦.

(٣) انظر مثلا: شوشة، فاروق (د.ت)، **الأعمال الكاملة**، قصيدة "ضاع في الزحام"، المطبعة العالميّة، القاهرة، ج١، ص ٣٢٥ وما بعدها.

(٤) عقاق، قادة (٢٠٠١)، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص٢٩١.

ليضعنا إزاء عالمَيْن متضادين؛ عالم المدينة وعالم القرية، الخطيئة/البراءة، الدنس/الطهر، ويبيّن الشاعر حبه الشديد للقرية ورغبته في العودة إليها، وفيما يصوّر المدينة بمشهدٍ ضبابيّ أسود من دخان يخنقه ويسحب أنفاسه، تبدو القرية هادئة وادعة كل ما فيها جميل وصافٍ وبِكْر لم تعبث به أيدي العابثين، كما أن نفوس أهلها كذلك نظيفة وطيبة على عكس ما هو عليه الحال في المدينة، يقول جويدة[1]:

وأمامَ دخّانِ المدينةِ

صار قلبي يحترقْ

تتعثّرُ الأنفاسُ في صدري..

وصوتي يختنِقْ

وأعودُ أذكر قريتي

كمْ كان طيفُ الحب يملأ مهجتي

وأناملُ الأشواقِ كم عزفت لشدو طفولتي

وجدائل الصفصافِ كمْ نظرت إلينا في الخفاء

وحياؤها الفطريّ يمنعها

وتجذبها حكاياتُ اللقاءْ

يا ليتني يومًا أعود لقريتي

ويعود الشاعر في ذكرياته إلى الخلف؛ ليتذكّر لحظة غادر القرية مشفوعًا بصلوات أمه، ويبدو كأنه يرسل إليها برسالة حزينة يتحدّث فيها عن تشوّه القيم الإنسانية بما فيها الحبّ في عالم المدينة، يقدّمها عبر مشهديّة جميلة وحزينة في آنٍ معا،

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان حبيبتي لا ترحلي، قصيدة "كان لي قلب"، مج١، ص ٩٣.

يستذكر عبرها صورة أمه وهي تودّع –بأسى كبير– ولدها نحو عالم المدينة القاسي، فيما يحسّ الشاعر في تلك اللحظات كأنّه يكابد آلام الفطام[1]، وهنا يظهر عمق علاقة الشاعر بأمّه وتعلّقه الشديد بها وبماضيه السعيد. وحين حانت لحظة الانفصال بينه وبينها كانت هذه الصورة [2]:

وتلعثمَتْ شفتاكِ يا أمّي.. وخاصمَها الكلامْ

ورأيتُ صوتكِ يدخلُ الأعماقَ.. يسري في شجنْ

قدْ كانَ آخرَ ما سمعتُ مع الوداعْ:

اللهُ يا ولدي يباركُ خُطوتكْ

اللهُ ياولدي معكْ

وتعانقتْ أصواتُنا بين الدموعْ

والشمسُ تجمع في المغيبِ ضياءَها.. بين الربوعْ

وهنا يُظهر الشاعر تواؤمًا بينه وبين مفردات الطبيعة التي تبدو في صورة الشمس الراحلة في آخر النهار، إذ تجمع ضياءها لتتوارى أخيرًا في الأفق، وهو هنا يشير إلى اللحظات الأخيرة من وداعه لأمه حين بدأت أنفاسها تتردد وتعلو أكثر بالدعاء:

ونداءُ صوتِكِ بين أعماقي يهزّ الأرضَ.. يصعدُ للسماءْ

اللهُ يا ولدي معكْ

ومضيتُ يا أمي غريبًا في الحياةْ

كم ظلّ يجذبني الحنينُ إليكِ في وقتِ الصلاةْ

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان ويبقى الحب، قصيدة "ويموت فينا الإنسان"، مج ١، ص ١٠٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٨-١٠٩.

كنّا نصلّيها معًا

كذلك كانت علاقة الشاعر بوالده؛ فوالده الذي أرسله إلى المدينة حمّله وصية التردد إلى "الحسين"[١] كلما ألمّ به حزن أو كرب ليصلي هنالك ركعتين، أشار عليه بها حلًا شافيًا وأكيدًا، لكن ما الذي حصل حقيقة مع الشاعر؟ لنتابعه يقول[٢]:

أبتاهْ..

بالأمسِ عدْتُ إلى الحسينْ

صليتُ فيه الركعتيْن

بقيَتْ همومي مثلما كانتْ

صارتْ همومي في المدينةِ

لا تذوبُ.. بركعتيْنْ!!

وتفسّر هذه الحالة الشعور بالاغتراب والضآلة في عالم المدينة الكبير، يقول أنيس منصور: "هذا واضح عند الشباب الذي يجيء من الريف إلى العاصمة الكبرى، فالريف عائلة صغيرة متقاربة متداخلة بعضها في بعض، أما المدينة الكبرى فهي الضخامة والقوة والعظمة وأمامها يشعر الإنسان بأنّه ضئيل، تافه، لا يدري به أحد، وليس أحدٌ في حاجةٍ إليه"[٣].

وفاروق جويدة القادم من القرية، حين يحاول أن يقيم شيئًا من التوازن مع نفسه يزور الحسين وأضرحة الأولياء[٤]، ويشكو هناك عجزه عن التكيّف في ظل

---

(١) هو مسجد الإمام الحسين بن علي في القاهرة، بُني في عهد الفاطميين، واتخذه الناس مزارًا تبرّكا برأس الحسين بن علي بن أبي طالب المدفون تحته.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان حبيبتي لا ترحلي، قصيدة "بالرغم منّا قد نضيع"، مج١، ص ٢٠.

(٣) منصور، أنيس (١٩٩٢)، **الحب الذي بيننا**، دار الشروق، ط١، ص ١٤٤.

(٤) يزور الشاعر الحسين حاملا همومه فيصلّي ركعتين ويعود بدونها، ولا تغيّر ثقافته العالية وقراءاته الكثيرة شيئا من قناعاته، وهو يرى أنّ من حق الناس أن تفعل كل ما يمكنه أن يخفف عن أرواحها، كما يرفض كل محاولات منع الناس من زيارة الأضرحة، برنامج متلفز من إعداد الشاعر وتقديمه:

المدينة، لذا فلا يعود من المستهجن أنّ نجد الحب لقيطًا[1]، أو نجده قتيلا ومجهول الهويّة في قصائده التي قالها في رحاب الحسين[2]، وما سواها من القصائد [3]:

إنّي أحبّك

آه ما أقسى النهايهْ

...

هذا جنينُ الحبّ أحمله قتيلا

من تُرى ارتكبَ الجنايهْ؟

وقد جانب أحد الدارسين الصواب حين تحدث عن المرأة/ المومس في قصيدة جويدة في إشارته إلى الخطيئة المرتكبة[4]؛ فليس لهذه المرأة مكان في قصائده إلا بكونها رمزًا للأوطان التي يرى فيها الأخير أوكارًا للبغاء لا حقيقية قائمة بحد ذاتها، ويمكن لنا بقراءة الأبيات التي يحيل إليها الكاتب أن نكتشف خلطه بين الحب/ الخطيئة، والمرأة/ الخطيئة، فنرجح الأولى على الثانية[5]:

أسقطت حبّكِ من سنين حياتي

وصلبته شبحًا على الطرقاتِ

وجمعتُ أيّام الفضائل كلّها

مع فاروق جويدة، قناة الحياة المصريّة ، ١ نيسان ٢٠١١.

(١) انظر مثلا: جويدة، **الأعمال الكاملة،** لقيط الأحبة، مج ٢، ص ٢٤٦.

(٢) انظر مثلا: جويدة، **الأعمال الكاملة،** في رحاب الحسين، مج ١، ص ٢٦٦؛ وانظر أيضًا: جويدة، بالرغم منّا قد نضيع، مج،١ ص ١٥.

(٣) انظر مثلا: جويدة: **الأعمال الكاملة**، لن أبيع العمر، مج ٢، ص ٢٦١.

(٤) منصور، عبد الله (٢٠٠٠)، **صورة المرأة في شعر عبد الرحيم عمر دراسة نقدية مقارنة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٥٤.

(٥) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان وللأشواق عودة، قصيدة "خطيئة"، مج ١، ص ١٩٤.

فوجدتُ بعدي أفضل الحسناتِ

قد كنتِ في ليل الضلالِ خطيئةً

لا الصوم يغفرها ولا صلواتي

وتلمح هذه الأشطر إلى أن هنالك شيئًا من الخلل وانعدام التوازن في علاقته بالمرأة، حتى أصبح حبه لها خطيئة لا تغفرها وسائل التكفير.

واللافت للمتابع أنّ المرأة في شعره تأخذ ملامح محافِظة؛ فهو كثير الوقوف لدى عينيها[1]، وذلك ما يمكن أن يُلاحظ من استقراء عناوين القصائد قبل معاينة متونها، ومنها: "أنا وعيناك"، "في عينيك عنواني"، "عيناك أرض لا تخون"[2]، إلى جانب قصائد أخرى كثيرة تأخذ فيها العيون اهتمام الشاعر، كما يبرز فيها شيء من متعلقات المرأة كالعطر[3]:

وكنتُ الراهب المسجون في عينيكِ

عاش الحبّ معصية

وذاق الشوق غفرانا

وكنتُ أموتُ في عينيْكِ

ثمّ أعود يبعثني

لهيب العطر بركانا

---

(١) انظر مثلا: جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان في عينيكِ عنواني، مج١: قصيدة "أريد الحياة"، ص٢٧٧، وقصيدة "لمن أعطي قلبي"، ص ٢٧٩، وقصيدة "نحن والزمان"، ص ٢٤٥،، ديوان لن أبيع العمر، مج ٢: قصيدة "لأن الشوق معصيتي"، ص ٢٨٦، **الأعمال الكاملة**، ديوان كانت لنا أوطان، مج٣، قصيدة "العيون الحزينة"، ص٢٥.

(٢) كتبت هذه القصائد في بدايات الشاعر بين عامي ١٩٧٧-١٩٨١.

(٣) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان ألف وجه للقمر، قصيدة "وكانت بيننا ليلة"، مج٣، ص ١٦٩.

وبالعينيْن تتحقق الرؤية، فما الذي يبصره الشاعر في هذه المرأة عبر عينيها؟، لا شك أنّ لها لغة تومئ بالمحبة حينا وبالبغضاء والكراهية أحيانا أخرى، كما أنها قد تفسّر عدم الاكتراث والإهمال، وكل ذلك عبر النظرة.

ولكن هل يبدو منظور المتابع للعين منسكبًا على وظيفتها في الإبصار أم على جمالياتها وصفاتها؟ إنها تتحقق بكونها تحمل مكنونات القلب، وتتحدث بلسانه [1]. والنظرة أول الطريق في مسألة الحب بين الرجل والمرأة، ومنها تبدأ الشرارة الأولى[2]، يقول أحمد شوقي في إحدى روائعه الشعريّة[3]:

وتعطّلــت لغــة الكــلامِ وخاطبَــتْ   عــينيّ في لغــة الهــوى عينــاكِ

لا أمــسِ مــن عمــر الزمــان ولا غــدٌ   جُمـع الزمـان فكـان يـوم رضـاكِ

وفي كتاب طوق الحمامة يجعل ابن حـزم إدمـان النظـر أولى علامـات الحـب، يقول "وللحب علامات يقفوها الفطن ويهتـدي إليهـا الـذكيّ فأوّلهـا إدمـان النظـر والعين باب النفس الشارع، وهي المنقبـة عـن سـرائرها والمعربـة عـن بواطنهـا"[4]، وبذلك تبدو الأهميّة التي يوليها الشعراء للعين.

ويكشـف فـاروق جويـدة اسـتعانته بـالعين في شـعره رمـزًا للنـور/ الإظلام، والأمان/ الضياع؛ فمن بريق عينيها يستبدل الشاعر كل مفـردات العـذاب، ويـوقظ

---

(١) الحطاب، محمد جميل (١٩٩٢)، **العيون في الشعر العربي**، دار الحوار، ط١، اللاذقيّة، ص ٧.

(٢) لفتة، ضياء (٢٠٠٩)، **لغة العيون – قراءة في خطاب العين في الشعر العربيّ القـديم**، دار الحامـد، عمّان، ص٦٦.

(٣) شوقي، أحمد (د.ت)، **الشوقيّات**، قصيدة "زحلة"، تحقيق وتقديم عمـر فـاروق الطبـاع، دار الأرقـم، بيروت، مج٢، ص ١٢٤-١٢٥.

(٤) ابن حزم الأندلسيّ، أبو محمد علي بن محمد بن سعيد (ت ٤٥٦ هـ / ١٠٦٣م)، **طوق الحمامـة في الألفة والألاف**، مكتبة عرفة، دمشق ، ١٣٤٩هـ، ص ١٠.

حنينه إليها، وتنقذه هي بدورها من دوامات الضياع التي تأخذ الشاعر في حال ابتعادها عنه، يقول [1]:

عيناكِ بحر النورِ

يحملُني إلى..

زمنٍ نقيِّ القلب

مجنونِ الخيالْ

عيناكِ توبةُ عابدٍ

وقفت تصارعُ وحدها

شبحَ الضلالْ

....

عيناكِ في شِعري خلودٌ

يعبرُ الآفاقَ يعصفُ بالزمن

عيناكِ عندي بالزمانِ

وقد غدوتُ بلا زمنْ

وتصوّر القصيدة انكسار الحلم، بعد أن كان النور يفيض من عينيها، خفت الضوء وشحُبت الأشياء؛ ففقدان الشاعر لعينيها – بوابة النور إلى قلبه- يؤدي إلى الإعتام وإظلام العالم من حوله، وعلى ذلك يختم به قصيدته، وإن كان هنا يستعير العين جزءًا من كل ويقصد المحبوبة، ليقول إن انتهاء عهد الحب بينهما هو نهاية الشاعر.

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان دائمًا أنت بقلبي، قصيدة "عيناك أرض لا تخون"، مج١، ص ٣٢٠ و ٣٢٤.

كما يمنح الشاعر عينيْ محبوبته صورة باتت تقليديّة توارثتها قرائح الشعراء من التراث الشعريّ العربيّ، وتتمثّل في سهام النظرات التي تردي بها عينُ المحبوبة الشاعر[1]:

ومـــاذا ســـيفعل قلـــب جـــريحٌ؟ رمتـــه عيونـــك فاستشـــهدا

ويصرّح جويدة في إحدى اللقاءات بأنّ قصيدة "في عينيكِ عنواني "هي التي أطلقته إلى جماهير القراء، ولاقت لدى القارئ استحسانــًا وقبولا كبيرين، وتبادلها المحبون في بعض رسائلهم[2]، وربما دفع هذا الاستحسانُ الشاعرَ لأن يصنع نموذجا ثابتا للمرأة لا يتجاوزه، وبذلك يؤسس للمحددات التي شكّلت صورتها في شعره فيما بعد.

ولكن القصيدة لا تعدم كذلك الأثر الذي تفرضه مرجعيّات الشاعر العقديّة والمجتمعيّة؛ فلقاء الشاعر بحبيبته – إن تحقق- فإنه لا يخلو من الضوابط؛ تلك التي ترسخ معاني الحب المثالي[3]:

لو عادت الأيامْ

ورجعت يمنعني الحياء من الكلامْ

ويثور في الأعماق صوت مشاعري

وأصيح في صمتي

ماذا يقول الناس لو قبّلتها

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان زمان القهر علمني، قصيدة "أريدك عمري"، مج ٢، ص٢٩٧.

(٢) لقاء متلفز مع الشاعر فاروق جويدة على قناة دبي الفضائيّة، "نلتقي مع بروين حبيب"، ٨ أيار ٢٠٠٨.

(٣) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان حبيبتي لا ترحلي، قصيدة "لو عادت الأيام"، مج١، ص ٧٨.

"هذا حرام"!

وتقترب حدود تجربة جويدة في شيء منها من تجربة الشاعر العراقي يحيى السماوي؛ فالمضامين تتشابك، كما رؤى الشاعرين أمام الموضوع ذاته، لكنهما يفترقان فيما يحققانه من سمت أسلوبي خاص يتشكل في شعر كلّ منهما على حدة، هذا التقارب في النفَس تفسّره الظروف التي اكتنفت حياة الشاعرين؛ فكلاهما قد نشأ في مجتمعات مغلقة لا تسمح بالانفتاح على المرأة[1]، كما أنهما تبنّيا همومًا كبيرة تجاه أوطانهما، وما سوى هذه الظروف فإنّ توجهات الشاعر واختياراته فيما يود أن يقول تحسم صورة القصيدة وشكلها. وتتجلّى المرأة لدى الشاعرين حلمًا يتأبّى في كثير من الأحوال على التحقّق، يقول السماوي[2]:

فإذا سقطتُ

مضرجًا بلظى اشتياقي

كفنيني حين تأتلق النجوم

بثوب عرس من ثيابك

واستمطري لي في صلاتك

ماء مغفرة

فقد كتم الفؤاد السرّ

---

(١) القرني، فاطمة (٢٠٠٨)، **الشعر العراقي في المنفى (السماوي نموذجًا)**، مؤسسة اليمامة الصحفيّة، الرياض، ص ٢٢٣، وانظر أيضًا: "لم يكن السماوي... ذلك اللاهي المتعابث، ولا الفنان (المتنرجس) بكثرة الصواحب، بل كان زوجًا محبًا ممتنًا لشريكته في رحلة الشقاء" المرجع السابق، ص ٢٢٧.

(٢) السماوي، يحيى (٢٠٠٦)، **ديوان قليلك لا كثيرهنّ، قصيدة "ستسافرين غدًا؟"**، (د.د)، استراليا، ص ٢٣- ٢٤.

لولا أنّ شعري

قد وشى بك

ويقول جويدة[1]:

صلّي لأجلي

إنني سأموت مشتاقًا وأنت تكابرينْ

هذي دمائي في يديك

تطهري منها وأنت أمام ربك تسجدينْ

إن الانتظار المقلق الذي عاناه الشاعر كي يلقى المحبوبة، ويأسه في نهاية المطاف يدعوانه إلى الاكتفاء بالاشتياق، والتوقف عن استجداء الوعود إلى استجداء العطف والترفّق بقلب يموت اشتياقًا، والشاعر هنا يلقي على حبيبته تبعة إفساد الحبّ، فدماؤه في يديها، وهو يدعوها إلى التطهّر وفي ذلك دلالة على أنّها قد جنت عليه. وهي إلى جانب ذلك كله تبدو أحيانا متلوّنة في ودّها مستبدة به[2]:

أنتِ الفصولُ جميعها

وأنا الغريبُ على ربوعكِ

أحملُ الأشواق بين حقائبي

وأمامَ بابِكِ أنتظِرْ

ويتضح لنا في كثير الأحوال أنّ المحبوبة هي التي تمسك بزمام القوة في قصيدة جويدة لكنها لا تبادر؛ إذ تبدو امرأة سلبيّة، باردة ومتبلدة العواطف تستمرئ

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لن أبيع العمر، قصيدة "قبل أن يرحل عام"، مج ٢، ص ٢٢٠.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان ألف وجه للقمر، قصيدة "ألف وجه للقمر"، مج ٣، ص ١٤٨.

تعذيب الشاعر، يقول جويدة[1]:

وأراك في وسط الزحام

طيفًا بعيدًا كالضياءْ

ويطير قلبي من ضلوعي في النداءْ

عودي إليّ

إنّي افتقدتُ الحبّ بعدكِ والصديق

لا تتركيني في ضباب العمر

وحدي كالغريق

أمسكتُ بالمنديل في وسط الزحامْ

عودي إليّ

وسمعتُ صوتك من بعيد يعتذر:

لا تنتظرْ

وتخضع القصيدة في إيقاعها لعوالم الشاعر الداخليّة المستنزفَة، بما ينتابها من حرقة وألم يسبّبه تكرار "عودي إليّ"، الذي يؤكد أن هذه المرأة تسيطر على وجدانه وأنّ إلحاحاته لا تلقى لديها عطفًا، كما أنّ الأداء الشفاهي للقصيدة يتركنا مع روح تنزّ ألمًا في تلك المفردات الشعريّة التي يلجأ إليها الشاعر كمدّ الواو في "عودي" وإطلاق النفس بالألف في "النداء"كأنّه نداء حقيقيّ يتردد رجعُه في روح الشاعر التعيسة لما تلاقيه من إعراض، والشاعر الذي يراها وسط حشد من الناس لا يرى سواها. ويحقّق الشاعر لقصيدته شروط الغنائيّة من خلال المفردات، لتخترق نفس القارئ وتترك أثرها عليه كما لو كانت من تجاربه الخاصة، وتأتيه في النهاية إجابتها

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان حبيبتي لا ترحلي، قصيدة "وسط الزحام"، مج ١، ص ٤٠-٤١.

الصادمة المقتضبة لتوقف العالم من حوله باللا حركة المتمثلة بالسكون.

ويتراجع خطاب الأمل في قصيدة جويدة، ويسيطر اليأس ويتغوّل على أحلام الشاعر وآماله في لحظة تجمعهما معًا، ويعمد الشاعر إلى الحذف ليعمق استحالة اللقاء، فهو عاجز عن التمني(١):

وأقول لنفسي:

لو جاءت...!

فيطلّ اليأس ويصفعني

تنزف من قلبي أشياءٌ

دمعٌ ودماءٌ وحنينٌ

وبقايا حلم مقتولْ

ويحاول الشاعر أن يهرب بنفسه إلى الواقع، بعيدًا عن آلام الحب وعذاباته، ويبدو كيف يحاول أن يضع تجربته في الحب جانبًا فيتناساها، ولكنّه عبر إعلانه ذلك، يفضح ذاته بحقيقة أنه لا يمكن له أن ينسى طالما يحمل قلبًا دائم الخفقان وإحساسًا عاليًا لا يعينه على التوقف، وهي محاولة من الشاعر كي يواسي نفسه بعد أن عزّت أسباب اللقاء بينهما، لكنّه على كل الأحوال يقدّم خلاصة موقفه من الحب عند مفترق التجربة بين نهاية عهد قصيدته الرومانسيّة وبداية مرحلة جديدة يتسيّدها الوطن، يقول(٢):

العمرُ أجملُ من

عيونِ حبيبةٍ رحلَتْ

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة،** ديوان ألف وجه للقمر، قصيدة "متى تأتين؟"، مج ٣، ص ١٧٩.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لو أننا لم نفترق، قصيدة "رحلة النسيان"، مج ٣، ص ٢٩٩.

وأغلى من عذاباتِ امرأةْ

ولأن جويدة ينطلق من كل ما هو إنساني في الحياة؛ فإنّ قصيدته في الحب كذلك تنطلق إلى أفق أرحب لتطال المحبة بمعانيها الإنسانيّة السامية، بمفردات محبة الخير والتكافل، والقلق لشأن الإنسان في هذا الوجود، يقول جويدة[1]:

الحب يا دنياي أن نجِد الرغيفَ مع الصغار

أن نغرسَ الأحلامَ في أيدي النهارْ

ويقول كذلك في انقضاء عهد "الهوى" وحلول عهد كل ما يكترث للإنسانيّة ويتلمّس مشكلاتها[2]:

ما عاد يا دنياي وقت للهوى

ما عاد نبضُ الحب في وجداني

الحب أن نجد الأمان مع المنى

ألا يضيع العمر في القضبانِ

ألا تمزقنا الحياة بخوفها

أن يشعر الانسان بالإنسانِ

ألا يعاني الجوع أبنائي غدًا

ألا يضيق المرءُ بالحرمان

وبعد مغامراته الطويلة في قصيدة الحب يعلن جويدة أنّ المرأة التي في خياله؛ المرأة/ الحلم لم تأت بعد، ولكن المفاجأة التي يخبئها للقارئ هي أن هذه المرأة

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان حبيبتي لا ترحلي، قصيدة "وحدي على الطريق"، مج ١، ص ٥٦.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان حبيبتي لا ترحلي ، قصيدة "مدينتي بلا عنوان"، مج١، ص ٧٣.

الوحيدة المنتظرة هي الوطن، وهي"زمانه الآتي"، وهي الوحيدة القادرة على أن تنسيه عذاباته إذا ما استطاعت أن تتخلص من الزيف والقيود وسطوة الجلادين[1]:

أنا المسجون في حلمي

وفي منفى انكساراتي

أنا في الكون عصفور

بلا وطن

أسافر في صباباتي

أنا المجنون في زمن.. بلا ليلى

فأين تكون ليلاتي

ولأنّ الشاعر يعشق وطنه كما ينتمي لكل الأوطان العربيّة؛ فإنّه يحكي لنا حكاية سناء محيدلي، المرأة/ المناضلة، التي جسّد عبرها الصورة المثلى للعشق المودي بصاحبه إلى الاستشهاد، كي تدفع محيدلي "ضريبة" هذا العشق بأبهظ الأثمان [2]:

كانت تعلم..

أنّ الموتَ ضريبة عشقٍ للأوطانْ

أنّ الحبّ سيصبحُ يومًا

أجمل وشمٍ للأكفانْ

أنّ الموتَ سيصبح عرسًا

ينسينا كل الأحزانْ

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لو أننا لم نفترق، قصيدة "امرأة لم تأت بعد"، مج ٣، ص ٢٥٥.

(٢) شهيدة الجنوب اللبناني، نفذت عملية استشهاديّة في تجمع للآليّات العسكريّة الإسرائيليّة، عند نقطة للتفتيش بسيارة مفخخة عام ١٩٨٥، وطالبت في وصيّتها الأخيرة أن يسمّوها "عروس الجنوب".

وهنا إذ يحتفي الشاعر بالشهادة يقدّمها عرسًا لا موتًا، ويستعير دلالاتها من ملفوظات العامّة في تسمية مأتم الشهيد عرسًا؛ تعبيرًا عن فرحه بلقاء الله، ولذا فإنّ سناء قد استطاعت أن تختار، فدفعت مهرًا غاليًا لهذه الأرض لكنها في النهاية حصدت حبّها.

وبانتهاء هذا التصوّر عن الحب في شعر فاروق جويدة يمكن القول إنّ مشاعر الحب لديه والافتتان بالمرأة ظلت تواجهها لحظة مواجهة مع القدر، الذي يدفع الحب في أغلب الأحيان إلى أشكال من الألم والحرمان؛ فهنالك نقطة مصيريّة فاصلة تبقيه على موعد دائم مع الفراق، كما تتشبع تجربته بمفارقة عجيبة بين موقف الشاعر من الحب وموقف المرأة منه، حتى يستنفذ الشاعر في لحظة الحب والعذاب كل طاقته الشعوريّة والشعريّة؛ فحاجة الشاعر إلى الديمومة والاستمرار تتعطّل بالجفاء المتكرر والعوائق التي تصرف الحبيبيْن عن اللقاء.

وطرفا العلاقة في قصيدة الشاعر ليسا نِدّيْن، إنها كفّة مائلة لصالح المحبوبة، وحظ بائس بالنسبة للشاعر، ولا تضطلع المرأة بدور حقيقيّ في قصيدة جويدة إلا فيما تمثّله من استبداد وسلبيّة في أحيان كثيرة.

وتبدو قضية صدقيّة تجربة الحب لدى الشاعر مثيرة للتساؤل، فهل يمكن لشاعر أن يشحن تصوراته في الحب دون تجارب حقيقيّة؟، يمكن القول إنّه يغلب على الشعراء الذين يعيشون حكايات حبّ التعبير عنها عبر قصائدهم، وربما يقدّم الشاعر بعضًا من تفاصيل هذه العلاقة لتبدو خصوصية تجربته الشعريّة؛ لكنّ جويدة لا يكشف عن أية خصوصية في قصيدته أو يلجأ إلى تفاصيل، ما يدعو إلى النظر في هذه القصائد على اعتبارها سيناريوهات مفترضة يسمح فيها الشاعر للقارئ أن يعاين تجاربه في الحب، وذلك لا يعني أن الشاعر لا يمتلك تجارب حقيقيّة خاصّة؛ إذ ليس من قصائد في الحب بلا حب، لكن ما ينظر إليه حقيقة هو درجة اقتراب الشاعر من تجاربه أو افتراقه عنها في حدود تجربته الشعريّة، ويعزّز هذا

الطرح امتلاء تجربة جويدة بقصائد ذات طابع تقليديّ في الحبّ، كالحبيبة التي تغدو لغيره، وتعود بعد سنين ليراها صدفة مع طفل، والقلب الصغير الذي يتبادله المحبون فيما بينهم؛ ليذكّرهم بالعهود التي يقطعونها، لذا فإنه يمكن القول إنه ما من خصوصيّة متجسدة عبر قصيدة فاروق جويدة في الحب؛ لأنه يصنع مسافة بين ما يحضُره التعبير عنه، وبين شؤونه الخاصة. وذلك لا ينفي صدقية الشاعر الأدبيّة؛ لأنه يعبّر عن مشاعر حقيقيّة سواء أكانت تعود إليه، أو حاول أن يعبّر بها عن مشاعر الآخرين "ولا يعني هذا الصدق الذي ألحّ عليه النقاد أنّ الشاعر يجب أنْ يكون قد عانى حقًا تجربته، فربما صوّر لنا الشعراء تجارب عصفت بآخرين، وقد نجحوا هم في اكتناه هذه التجارب وإخراجها أعمالا شعريّة رائعة؛ ذلك أنّ القدرة على وصف العواطف موهبة أوتيها الشعراء"[1].

وتفترق قصيدة الغزل عن قصيدة الحب في كون الأولى مصطنعة ومنسوجة، أما قصيدة الحب فهي تعبير حقيقي وعفوي يترك الشاعر نفسه معها لتأخذه إلى حيث تتحقق رؤاه الشعريّة، ومعيارها الوحيد هو الصدق الداخلي والظاهر في التعبير، وقد فرقت نازك الملائكة بين شعر الحب وقصائد العبث العاطفي[2]؛ فشعر الحب هو "ذلك الغناء العاطفيّ اللهيف الذي يصدر عن العاشق، ويعبّر عن مشاعر مشتعلة، وحنين معذّب لا يهدأ، بحيث يكون ذلك الغناء طاقة تنفيس تخفّف من اصطخاب العواطف وتأزّمها"[3]، أما قصائد العبث العاطفي فهي بما تفصح عنه كلمة (عبث) تقوم على اللهو، والابتعاد عن جوهر الحبّ الخالص

(١) العاكوب، عيسى (٢٠٠٢)، **العاطفة والإبداع الشعريّ**، دار الفكر، ط١ ، سورية، ص ٢٥.

(٢) الملائكة، نازك (١٩٧٩)، **الصومعة والشرفة الحمراء**، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ص ٥٧-٨٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٥٧.

من أي غايات أخرى، ويبرهن جويدة على أنه شاعر من ذلك الصنف الأول الذي يبدو فيه محبًا، لا يعير شأنًا لحاجاته الحسيّة في جو القصيدة، يقول[1]:

بُعدي وبُعدُكِ ليسَ في إمكاني

فأنا أموتُ إذا ابتعدتِ ثواني

وأنا أغيبُ عن الوجودِ إذا التقى

شوقي وشوقكِ في عناقٍ حاني

أنا لا أراكِ دقيقة ألهو بها

أو لحظة حيرى بلا عنوانِ

قد تسألينَ الآنَ: ما أقصى المنى؟

قلبي وقلبكِ حين يلتقيـانِ

وتؤكد هذه الأبيات أنه ما من مكان للحسيّة في شعر جويدة، وبذلك فإن جويدة في انطلاقه من عيني المحبوبة وعطرها إنّما يتوسّل بالحسيّ كي يصل إلى الحب في بعده الروحيّ دون أن يطلب ما هو دون ذلك، فحتى فعل الضمّ المتمثّل في العناق مرتبط بالأشواق لا بجسديْ الحبيبيْن. يمكن القول أخيرًا إنّ الرجل والمرأة صنوا الوجود ومبتدؤه، وحين تحضر المرأة في الشعر فإنما لتؤكّد أنّ مبعث القوة الذي يفرضه حضورها في القصيدة، أيّا كان عمق هذا الحضور أو شكله، فإنه يعيد ترتيب المفردات والكون من حول الشاعر أو ربما يبعثر كلّ شيء، لكن يبقى الحب مسألة كونيّة، والوقوف على عدد من أمثلته لا يفضي إلى حصر شيء من تشكلاته.

---

(1) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان أعاتب فيك عمري، قصيدة أعاتب فيك عمري، مج ٣، ص ٣٢٤ و ٣٢٧.

المبحث الثاني

الموقف من الزمن

الموقف من الزمن

قدم الإنسان محاولات كثيرة لاستيعاب الزمن وتحولاته وآثاره على الآدميّ في شقائه وسعادته وانتهائه، فكان أن ظهرت وسائل حساب الزمن لدى كثير من الأمم والحضارات، التي استعانت على ذلك بتعداد الأيام والشهور، بدليل ظاهر على الاهتمام الإنسان منذ القدم بقياس الوقت(١).

وينظر الأدب إلى الزمن من خلال علاقة الأخير بالإنسان، تلك العلاقة التي توجت في أعمال عدد غير قليل من الأدباء والشعراء ممن أحسوا بأنه يتهددهم في وجودهم الإنسانيّ وسعادتهم واستمرارهم، حكتها لنا فلسفة أبي العلاء المعري أمام الزمن، وروتها قصة البحتري في وقفته الأخيرة لدى إيوان كسرى وبكتها قلوب الشعراء حسرة ومرارة لفواته(٢).

وكانت لأبي العلاء تجربة فريدة مع الدهر وموقف جليّ منه؛ فالحبس واعتزال الناس جعلت الحزن يغلّف قصائده، ودعته لأن يخلف شعرًا يشي بنزعة تشاؤميّة عالية النبرة تجاه الزمن، ويعترف للقدر بإحكام قبضته(٣):

يـــا دهـــرُ يـــا منجـــز إيعـــاده وَمخلــف المــأمولِ مـــن وعـــده

أي جديـــــد لـــــك لم تبلــــه وأيّ أقرانِــــكَ لم تبلــــهِ

---

(١) الشحاذ، أحمد (٢٠٠١)، **لغة الزمن ومدلولاتها في التراث العربيّ**، وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص ٣٣.

(٢) توفيق، إميل (١٩٨٢)، **الزمن بين العلم والفلسفة والأدب**، دار الشروق، ط١، القاهرة، ١٤٢-١٤٣.

(٣) المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله، **(ت ٤٤٩ هـ / ١٠٥٧م) سقط الزند**، شرح وتقديم: عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، ط١، بيروت، ١٩٩٨، ص ٧٢.

وكذلك القلق الذي يواجهه الإنسان أمام مصيره المحكوم بالفناء، ليظل هو رهين عجزه عن التجاوز؛ تجاوز ما يرتبه انقضاء الزمن عليه وعلى أقرانه وعلى الكون من حوله . لقد وقف الشعراء القدامى أمام الزمن وقفة عداء، وظلت فكرة الموت والفناء تستأثر بتأملاتهم، وتشفّ عن تصاويرهم الخاصة، ورؤاهم الواعية لحقيقة الزمن، وما يجرّه من خطوب ويترك أثره في الموجودات، وفي أخلاق الناس لتبدو شحيحة بخيلة لا تبالي بغيرها، يقول البحتريّ شاتمًا الدهر وأهله [1]:

إنّ الزمـــــــان زمـــــــان ســـــــوّ وجميـــــع هــــذا الخلـــقِ بَـــوْ

فـــــإذا ســـــألتهمُ نـــــدًى فجـــــوابهم عـــــن ذاك وَوْ

لـــو يملكـــون الضـــوءَ بُخـــلا لم يكـــن للخلْـــقِ ضـــوّ

وبذلك بدت الصورة الأشمل التي طبعتها الإنسانية على اختلاف أدوارها للزمن هي صورة سوداويّة قاتمة "يشهد على ذلك العديد من الصفات الذميمة التي وصم بها الزمن"[2].

ويهزّ الزمن عالم الإنسان في حالات التذكّر والصبوة إلى الماضي، لأنه عادة ما يسقطه في حالة من العجز والتأسف، في تلك المنطقة بين الماضي والمستقبل، حين يصبح القلق وتذكّر الموت وارتقابه ومعاناة الماضي أمرًا يهدم العالم بأسره من حول الإنسان[3].

وظاهرة الخوف من الحاضر ومجاهيله تدفع الإنسان إلى الحنين والعودة

---

(1) البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى التنوخي الطائي **(ت٢٨٣هـ/ ٨٩٧م) ديوان البحتري،** ٢ جزء، دار الكتب العلميّة، ط١، بيروت، ١٩٨٧، ج٢، ص ٦٨-٦٩.

(2) سوار، محمد وحيد الدين (٢٠٠١)، **الزمن بين البراءة والاتهام**، دار الثقافة، الأردن، ص ٢٣ .

(3) غاستون باشلار (١٩٨٢)، **جدلية الزمن**، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص ٤٧-٤٨ .

بالذكريات إلى الماضي الجميل، "فالحنين إلى الماضي الجميل في الحقيقة ليس إلا حنينًا إلى النفس في أبهى حالاتها وفي أغنى وجوهها وأكثرها حيوية وبهجة، وحنيننا إلى الماضي ليس إلا حنينًا إلى أنفسنا وقد صفت من المكدرات وراقت من الأحزان"[1].

والحنين إلى الماضي أو النوستالجيا[2] هي ظاهرة إنسانيّة تزداد حدتها حين يكون الواقع بائسًا، ما يدفع الإنسان للسفر إلى الماضي للبحث عن سعادة باتت مفقودة، كتلك التي يرتجيها الشعراء في استحضار حب بات بائدًا أو في شباب انقضى.

ويعزو الإنسان سبب قلقه وخوفه من الزمن إلى ارتباطه بساعاتنا البيولوجيّة التي تمشي بأبداننا إلى الهرم، وهي ساعة لا تتوقّف تدنينا كل يوم من الموت وتقرّب الإنسان خطوة بخطوة نحو لحده.

وحين نقرأ مشهد الزمن عند الأدباء والفلاسفة والمفكرين نجد أن له أثرًا تحكميًّا يصعب على أي من المخلوقات تجاوزه، ويرى فيلسوف من مثل (كانت) أنّ الزمان والمكان هما مقولتان من مقولات الفهم؛ أي أنها ليست ذات وجود فعلي من ناحية الشيء في ذاته[3]. ويقول صاحب كتاب لحظة الأبديّة: "إنّ الزمان لا ينفك يعمل في جسد الإنسان إتلافًا. إنّ كل خطوة يخطوها على درب العمر تقرّبه من لحده. الأيام تحوك كفنه على نولها الذي لا يتوقّف، والدقائق دودٌ يأكل جسده إلى

(١) زايد، أمل، **هل النوستالجيا ظاهرة عربية ؟**، **صحيفة الأخبار السعودية**، المجلة الثقافية، العدد ١٨٩، الاثنين ١٥ صفر ١٣٢٨ هـ، ٥ آذار ٢٠٠٧.

(٢) النوستالجيا: التوقان المنهوم إلى الماضي وإلى أماكن معينة، وهي شكل آخر من أشكال التمسك بما لا يُطال لسبب أو لآخر، انظر: اليوسف، يوسف(١٩٧٨)، **الغزل العذري دراسة في الحب المقموع**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ص ٤٣.

(٣) زيادة، معن، وآخرون (تحرير) (١٩٨٦)، **الموسوعة الفلسفيّة العربيّة**، ص ٤٦٧.

أن يتحلل إلى تراب إنّه مع كل لحظة تمضي يموت بعض من كيانه، ويستنفد جزءًا من حصته"[1].

غير أن الموقف من الزمن يختلف وفقًا للوجهة التي يتخذها الناظر أو يحدد من خلالها تأثير الزمن عليه أو تأثره به، وذلك راجع إلى الزمن في مستوياته الثلاث؛ وهو الذي يترك البعض على اتصال وثيق بالماضي يجترّون إشراقاته وزلاته، فيما يتشوّف آخرون مستقبلا غنيًا بالإنجازات يجعلهم يشعرون بالرضى عن الزمن، وتصبح اللحظة الراهنة لديهم فرصة للأمل والتخطيط، وهو الأمر عينه الذي اختلفت لأجله نظريات علماء النفس في الحديث عن الزمن؛ إذ يرى (فرويد) أنّ كل ما يتعلق بالإنسان هو مقرر سابقًا، وأنّ قوى غير مرئية بداخلنا تسيطر علينا، وتجعلنا في قبضة غرائز الحياة والموت، وتجعل شخصيتنا في الكبر نتاج ما يحدث لنا قبل الخامسة من العمر، بحيث يصبح محكومًا علينا بتلك التجارب الأوليّة التي تغطي كل حركاتنا[2]، فيما يرى (جوردن إلبورت) أنّ الماضي ليس مهمًا إلا بقدر تأثيره على الحاضر[3]، ويأخذ عالم نفْس آخر منطق التوسط حين يدعو إلى ضرورة "أن ينظر بوجه إلى ماضي الإنسان، وينظر بوجه آخر إلى مستقبل الإنسان، وعندما تجتمع هاتان النظرتان، فإنهما تعطيان صورة كاملة للإنسان" [4] وفي ذلك تركيز على اللحظة الراهنة . ويرى إميل توفيق أنّ الزمن والتاريخ هما العنصران المكونان للحضارة[5]، وبذلك تتجلى أهميته في نظر الإنسان على ذاته، وعلى الكون من حوله، وعلى قيام الحضارات والشعوب والأمم وانتهائها، إلى غير ذلك من شواهدَ

(١) الحاج شاهين، سمير (١٩٨٠)، **لحظة الأبديّة دراسة الزمن في أدب القرن العشرين**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ص ١٦

(٢) الفتلاوي، علي شاكر (٢٠١٠)، **سيكولوجية الزمن**، دار صفحات، دمشق، ص ٦٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٣.

(٤) المرجع السابق، ص ٦٧.

(٥) توفيق، إميل (١٩٨٢)، **الزمن بين العلم والفلسفة والأدب**، دار الشروق، ط١، القاهرة، ص ١٤٣.

تؤكد أن للزمن سلطته على كل شيء .

وبدا الزمن عنصرًا أصيلًا في مختلف الدراسات الإنسانيّة والأدبيّة، وناله من الفلسفة الحظ الوافر من الاهتمام. ابتداءً بقدماء منظري اليونان: (هيروقليطس) و(أرسطو) و(أفلاطون) ومن سواهم، وليس انتهاءً بالفلاسفة الغربيين أمثال (هيدجر) و(كانت) و(جان بياجيه)[1]، كما ظهرت حقيقة الاهتمام به في آراء المتصوفة والمعتزلة وأفكارهم عن الأزلية والأبدية في الذات الإلهيّة؛ إذ نال الزمن أهمية كبيرة في التراث الإسلاميّ"، ورأى المتكلمون أنّ الزمان اعتباريّ موهوم ليس موجودًا .. وكان ابن سينا يرى أنّه وعاء لا لون له ولا حجم، وهو أوقات متتالية. وعند أبي البركات البغدادي الزمان ظاهرة نفسيّة أو حدسيّة تدركها النفس بذاتها ومع ذاتها ووجودها قبل كل شيء تشعر به وتلحظه بذهنها[2].

لكنّه الشعر وحده من يمنح الزمن هوية جديدة بعيدًا عن دلالاته الفيزيائيّة والرياضيّة. ويستبيـــن المسيري وجود زمنين في الشعر اهتدى إليهما عبر عدد من القصائد الشعرية، وهما: الزمان الكوني والزمان الإنساني، يقول: "أما الزمان الكوني فقد تكون له بداية ولكنّه لا يعرف النهاية، فهو شكل من أشكال الأزليّة .. وهو في العادة زمان دائريّ مرتبط بدورات الطبيعة، أو بالماضي الذهبي أو بالطفولة.. فهو في حقيقة الأمر لا زمان، أما الزمان الإنساني هو الزمان الذي نعيش فيه فنعرف الصراع والأفراح والحدود، وهو ذو بداية ونهاية،... وهو الزمان الذي تتحقق أو تجهض فيه إنسانيتنا"[3].

ونحن بذلك إزاء زمانين يستجليهما الكاتب؛ أحدهما (دائريّ لا زماني) –

---

(١) انظر: جعفر، صفاء (٢٠٠٠)، **الوجود الحقيقي عند مارتن هايدجر**، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص ٤٢١– ٤٢٨.

(٢) زيادة، معن، **الموسوعة الفلسفيّة العربيّة**، ص ٤٦٧–٤٦٨.

(٣) المسيري، عبد الوهاب (د.ت)، **في الأدب والفكر دراسات في الشعر والنثر**، مكتبة الشروق الدوليّة، مصر، ص ٩٤.

كما يصطلح عليه- ذلك أنه متجدد مثل دورة الطبيعة وتعاقب الفصول، والآخر – الزمان الإنساني- هو ذلك الذي يحسب من عمر الإنسان وما يولّي منه لا يعود – بحسب تعبير الكاتب-؛ وكأن منظور الكاتب إلى الزمن واعترافه به مرتبط بضرورة الابتداء والانتهاء والتحول والتغيير. ذلك المنظور الذي يشحذ كوامن الإبداع لدى الشعراء منذ الأزل .

على أنّ الزمن الذي يقصد إليه الشعراء ويعبرون عنه زمن منتقى من حيواتهم، لا يعبأ بالأيام المتوالية أو الأحداث المتعاقبة؛ فالزمن إذن" لا يحتفظ إلا بذكرى الحوادث في حياتنا ولحظاتنا الحاسمة، لكنّه لا يحتفظ بذكرى أعمارنا، وذلك السفر الطويل عبر السنون، فلا يجوز لنا أن نخلط بين ذكرى ماضينا وذكرى زماننا "[1].

ويلمح البعض إلى أن الزمن الذي يتحكّم بذات المبدع هو" زمن نفسيّ شعوري" كما نجده عند إميل توفيق؛ فمقياس الوقت لديه هو الإحساس "وهذه النفس قد تنظر إلى العام فإذا هو لمحة للهفتها على فواته، وقد تنظر إلى اللمحة فإذا هي دهر سرمد لازدحامها بالمنظر بعد المنظر والخيال بعد الخيال إلى غير نهاية يحدها الحس، ويقف عندها الاستحضار "[2]، والزمن محكوم بعوالم الفرد النفسيّة وظلال خيباته أو سعادته ومدى تأثير كل منها عليه، وهو المفهوم النفسي للزمن الذي عبّر عنه (أوغسطين) بقوله " ليس المستقبل طويلًا إذ لا وجود له؛ والمستقبل الطويل هو ذاك الانتظار للمستقبل الذي يظنه الإنسان طويلا؛ ليس الماضي طويلا إذ لا وجود له؛ والماضي الطويل هو تذكار الماضي الذي يتصوره طويلا"[3]. يقول فاروق

(١) غاستون باشلار، **جدلية الزمن**، ص ٤٩.

(٢) توفيق، إميل، **الزمن بين العلم والفلسفة والأدب**، ص ١٥٣.

(٣) القديس أوغسطينيوس (ت ٣٥٤-٤٣٠م)، كتاب **الاعترافات**، نقله إلى العربية: الخوري يوحنا الحلو، دار المشرق، ط٤ بيروت،١٩٩١م، ص ٢٦٣.

جويدة[1]:

ما أبطأ النبضاتِ في قلبٍ يذوب

ما أطول الأحزان لو عادتْ

لتعصِف بالقلوبْ

وقد انماز الشاعر فاروق جويدة بوعي حاد تجاه قضية الزمن، ما جعله كثير الدوران في شعره كلّه؛ ففقْده إخوته وهو في سن صغيرة، ترك أثرا واضحا على موقفه من الزمن عامة، ومن الموت خاصة، ويرى الشاعر أن موتهم جميعًا قبل أن يتمّوا التاسعة قد جعله على اتصال وثيق بمعاني الفقد، كما تركه مترقبا للموت في كلّ لحظة[2]، وجعله يلقي على الزمن شيئًا كثيرًا من الشتائم ومشاعر النقمة والتشاؤم، ليأخذنا بأساه الإنسانيّ المتأتي من إحساسه بالزمن إلى أعمق الأغوار في نفسه، يقدّم -عبره- فلسفة في الوجود والحياة لا تتحصّل لديه إلا بالمقاساة والتجربة.

وينهض الطفل الراقد في ذات الشاعر، ويسافر نحو تخوم الماضي ليستعيد عوالم تركها ذات وداع، قبل أن يجري به العمر نحو المشيب دون أن يشعر، وتنسلّ من بين يديه سنوات العمر فيبكيها ألمًا وحسرة، ويعجب لانقضائها بسرعة[3]:

العمر يا أماه يرحل في اصفرار

ما كان لي فيه الخيار

العشرة الأولى تضيع

عشرون عامًا بعدها

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة،** ديوان وللأشواق عودة، قصيدة "موعد بلا لقاء"، مج ١، ص ١٧٦.

(٢) رضوان، محمد، **فاروق جويدة شاعر الحلم الضائع وأجمل ما كتب،** ص٤٢- ٤٣.

(٣) جويدة، **الأعمال الكاملة،** ديوان دائمًا أنت بقلبي، قصيدة "الصبح حلم لا يجيء"، مج ١، ٣٦١- ٣٦٢.

خمس يمزقها الصقيع

أنا لا أصدق أنني

أمشي لدرب الأربعين

ويبرز اللون الأصفر بلواحقه الدلاليّة علامة للموت والذبول وانتهاء الأجل، هكذا ينقضي العمر بالنسبة إليه، إنه يصفر ويذبل كأنْ لم يكن يانعًا يومًا، أو كمغيب الشمس حين تنكسر وتتوارى في الأفق بلونها الأصفر في شكل من أشكال الانتهاء، لكن الفارق بين الشاعر وهذا الكون هو أنّ الشمس تشرق من جديد، وأنّ الشجرة تلبس حلّة جديدة مطلع كل ربيع، لكنّ العمر يضيع ويتمزق ويذهب ولا يعود.

الطفل يا أماه يسرع

نحو درب الأربعين

أتصدقين ؟

ما أرخص الأعمار

في سوق السنين!

إنّ تبلّد الحياة من حول الشاعر، وشعوره بالمرارة التي تنتاب عالمه الداخليّ تدعوه إلى نبش الذكريات القديمة. إنه في محاولته اليائسة للاحتماء بذلك الركن البعيد الدافئ من الماضي ببساطته وبراءته لا زال متشبثًا بالطفولة يلاحقه غول "الأربعين"، أي طفولة هذه وهو "يسرع نحو درب الأربعين"!!.

ولننظر كيف يفسّر الشاعر تلك الأجواء القلقة التي أحاطت به في صغره من خوف شديد من فقده، وإحساسه بأنه الوحيد الذي أبقت عليه الأقدار لأمه، فهو يستعيد الماضي وهدهداتها له، وأمنياتها أن يبقيه الله لها، وأن يمنحه العمر الطويل . لقد فقد الشاعر قدرته على مواجهة الحاضر فلجأ إلى الماضي لأمر من اثنين؛ إما

لأن الماضي يمنحه شيئًا من السلوى، أو لكونه أسير ماضٍ أليم لم يعد بوسعه أن يتخطاه في حاضره، يقول[1]:

ما عدتُ أسمعُ أغنياتٍ

كالتي كنّا نغنيها

ما زلت أذكرُ صوتك الحاني

يغنّي الليل يستجدي المنى

أن تمنح الطفل الصغير

العمر والقلبَ السعيد

والعمرُ يا أمي ضنين

لكنني ما زلتُ أحلم

مثلما يومًا رأيتك تحلمينْ

هذا الحزن الذي يغلّف حاضر الشاعر، يقدّم الزمن عبر نافذة غير سعيدة؛ فالعمر يسرع وذلك يعني انقضاء الكثير، والعمر ضنين وهو ما يعني أن الشاعر ربما لن يحظى منه بعدَ هذا بالكثير. إنها نقطة عالية من التوتر بين حافتي الماضي والآتي، وهي التي تكشف بجلاء أن الشاعر لا يعيش لحظته؛ إنه أسير ماضٍ حزين وقلق من مستقبل قد لا يأتي. لقد فرض الماضي نفسه على القصيدة وتواترت فيها المفردات الدالة على الزمن بذلك "الصبح الذي لا يجيء" و"ليل الشتاء" القاسي والطويل، والعمر الذي قضاه في "سجن كبير"، وفي ذلك كله تأكيد على أنّ الشاعر يائس من الحياة وأنّ الإحباط يتمكّن منه. لكنّ هذا الماضي مع كلّ محمولاته التي تشي بقلق الشاعر حياله يظل أجمل من واقعه، بل هو ماضٍ جميل حيث كانت حياته في قريته

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان دائمًا أنت بقلبي، قصيدة "الصبح حلم لا يجيء"، مج ١، ٣٦١-٣٦٢.

الوادعة "البحيرة" في رعاية أمه، وهنا يندغم الزمان والمكان في فضاء الشاعر ما يدلل على استدعاء الذاكرة لزمن الطفولة في أكمل تجلياتها.

فالشاعر يناجي أمه بعد أن شعر بالعمر يسرق سنوات حياته، ويعود إلى الخلف ليذكرها ساعة ترك القرية إلى المدينة للتعلّم، ثم جرى العمر على سهوة منه بعيدًا عنها وعن مراتع طفولته وصباه، وتركه يقاسي الزيف والتلوّن والزمان الجاحد في عالم المدينة.

ويقف الشاعر ليقيم مفارقة بين ماضٍ عزيز إلى نفسه وحاضر متهالك لا عليه وحده بل على الإنسانيّة جمعاء، لكن تفاؤليّة الشاعر تغلق القصيدة على حتميّة حلول "الزمن السعيد" الذي يرمز إليه بالوليد المنتظر، ويرى أنه قادم وإن تأخر. وبذلك تجمع القصيدة الزمن بمستوياته الثلاث: الماضي، والحاضر والمستقبل.

ويقلب الشعراء صفحة الشباب والسعادة مدركين أنّ الزمان لا يجود بما يرتجونه منه، كما أنه يمضي برتابة قاتلة، وهذا بلند الحيدري الذي عانى غربة اجتماعية مبكرة قضاها بالتشرد واليأس، دعته إلى اعتزال المجتمع والناس، وغربة أخرى في بلاد الله عمّقت إحساسه بقسوة الحياة والألم وجعلته يخاف المجتمع والحياة والزمن[1]، يقول بنزعته التشاؤميّة الطافحة [2]:

في الأربعين

وعلى يدي

أكداس أحلامٍ تموت بلا غدِ

أنا من سنين

---

(١) جعفر، محمد راضي (١٩٩٩)، **الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ١٤و٣٧.

(٢) الحيدري، بلند (١٩٧٥)، **ديوان خطوات في الغربة**، قصيدة في الأربعين، دار العودة، بيروت، ص ١٨٦-١٨٧.

لو تعلمين

ما عدْتُ غير صدى خُطايَ الشُرّدِ

أنا من سنين

لو تعلمينْ

أيقظت في الأشواك من عطشي المهين

حقدي الكمينْ

حقد الأماني المائتات على طريقٍ أسودِ

ويعبّر جويدة عن تلك الرتابة والوقوع في لا جدوى البقاء في هذه الحياة عبر هذا السؤال الممضّ المتعِب[1]:

لماذا نطارَدُ من كل شيءٍ

وننسى الأمان على أرضنا

ويتركنا اليأس خلفَ الحياة

فنكره كالموتِ أعمارنا؟!

ويقع الشاعر تحت ثقل همومه وأحلامه ويشعر بسطوة الزمن، التي تمتد عبر مسيرته الشعرية في سجالات دائرة بين العمر والأماني، فالزمن – كما يقول جويدة- هو "من أهم العناصر التي نستطيع من خلالها أن ندرك مشاعر الآخرين .. إنّ الزمن هو الجانب الوحيد القادر على تعرية الأشياء وكشف غموضها"[2].

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان طاوعني قلبي في النسيان، قصيدة " تمهل قليلا فإنك يوم"، مج ٢، ص ٢١٢ .

(٢) جويدة، فاروق (١٩٩٧)، **ليس للحب أوان (نثر)**، دار غريب للطباعة والنشر، ط١، القاهرة، ص ٢٠٢ .

وبتهويمات قلقة يتأرجح فيها بين كفتي اليأس والأمل يسلّم في قرارة نفسه بغلبة الأيام والتخلي عن الحلم، فحتى انتظاره للغد لا يعدو أكثر من انتظار هدأة الأماني والاستسلام لقهر الوقت.

ولا ينفلت الشاعر من ضوابط القصيدة التقليديّة في الأبيات التالية؛ لأنه لا يستطيع أن يتيح لنفسه شكلًا من أشكال التدفق الشعوريّ الذي يسمح به الشكل الحر، وربما يعود تقيده بالشكل الهندسيّ الثابت للقصيدة التقليديّة ههنا إلى إحساسه بأنّه مقيّد الفكر وقلق بفعل الزمن، وبذلك يهيمن الأثر النفسي على الشكل البنائيّ للقصيدة، كما أنه يقدم رؤية متأرجحة – كما سبق وأشرنا، يقول[1]:

غــدًا يهــدأ الشــوق بــين الضــلوع وترتــاح فينــا الأمــاني الكبــارْ

وتغـــدو الربـــوعُ الـــتي عانقتنـــا رسومًا مـن الصـمتِ فـوق الجـدارْ

إلا أنه يحاول أن ينشر عقيدة التفاؤل؛ ليؤكد أنه سيعود إليهم فكرة لا حقيقة، ويشرق عبر كل ما يبعث على البشارة ومقاومة انقضاء الزمن. ويستعين لذلك بضحكات الصغار التي تقود إلى الإيمان بالغد، والإشراق الذي تأتي به شمس نهار جديد، فيقول[2]:

أنــا لــن أغيــبَ وإن غبــتُ يومــــًا سأشــرقُ في ضــحكات الصــغارْ

ســأرجع حــين يطـــلّ الربـــيع ويصـدح في الكـون صـوت النهـارْ

فزمن الطفولة زمن لا يعرف المستحيل، وفي استدعائه استجلابٌ لشعور

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان في ليلة عشق، تمنيت عمرًا أحبك فيه، مج ٣، ص ٤٠١.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٠٥.

الطفل الخالي من أي وعي للزمن[1]، والربيع بخضرته دلالة كبيرة على التجدد واللقاء والبدايات السعيدة، ويبدو أن الشاعر يود أن يكون متفائلًا، لذا فإنه يواجه الزمن،" والطفولة بهذا الحس المتسامي فوق الزمن قادرة على أن تمدّ الإنسان المحبط – ومهما كانت درجة إحباطه – بسند روحيّ يمكّنه من مواجهة بؤس حاضره "[2]، كما أن استدعاءها شكل من أشكال محاولة الإنسان المتواصلة لقهر الزمن (الوقت) –كما يراه البعض–[3]، والربيع بخضرته دلالة كبيرة على التجدد واللقاء والبدايات السعيدة، ويبدو أن الشاعر يود لو تفاءل، لذا فإنه يقوم بهذه المواجهة.

وفي سياق آخر، يجعل الشاعر من علاقته مع الزمن علاقة تواجهها المشكلات، فما جدوى أن يعيش في زمن موحش يحصد فيه الخيبات؟. ومن ذلك تتبدى الصورة بائسة وسوداويّة يكشف فيها عن أزمة وجوديّة تعمّق إحساسه بالسخط والضياع وهو يشعر بـ " أقدام الزمان " تدوسه وتنال من كرامته، هكذا يكون الحال حين يبدو الماضي طافحًا بالكرب، والمستقبل غير منشود يحاصر الشاعر في الحاضر بلا هوية حقيقية، ماذا يفعل دون ماضٍ يتكئ عليه أو مستقبل يصبو إليه؟، إنّه يسقط في العدم![4]:

هكذا نمضي.. حيارى تحت أقدام الزمانْ

كيف نغرقُ في زمانٍ

كل شيءٍ فيه ينضحُ بالهوانْ ؟

(١) عقاق، قادة (٢٠٠١)، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص٣٧٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٧٠.

(٣) إميل توفيق، **الزمن بين العلم والفلسفة والأدب**، ص ١٥٦ .

(٤) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لأني أحبك، قصيدة " تحت أقدام الزمان"، مج٢، ص ١٥.

ويبدو أن الشاعر لايمنح ثقته مطلقًا للزمن وفقًا لخبرات الماضي، كما يتمدد الزمن الكوني في قصيدته حتى يخسر طبيعته الحقيقيّة، ويكتسب سمات التطاول فلا يعود النهار نهارًا ولا الليل ليلًا، ويغدو الشتاء عن كل الفصول. ويعمد الشاعر إلى تشخيص مفردات الزمن ليدلل على تحكمها، وإعمال أثرها فيه. وبالقدْر الذي نرصد خلاله الحالة النفسيّة للشاعر حيال الزمن نراه يقول[1]:

الوقت جلاد قبيح الوجه

يرصد خطوتي

وشتاؤنا ليل طويل عابثٌ ما أسوأه

....

كنّا نطلّ وحولنا

ترنّح الأيام في ضجرٍ

وضوء الشمس نبضٌ واهنُ[2].

ويبكي الشاعر أيام الصبا والشباب الفائت؛ وينظر بجفاء إلى السنين الفائتة التي جحدته ولم تؤدّه شيئًا من البهجة والسعادة، ويضعنا في مشهد تأمليّ لما سيؤول إليه حال الجميع في "عتاب من القبر"، وتظهر عبرها مفردات الزمنية الزواليّة والشيخوخة والمشيب التي يذكّر بها، ويؤكد أنّ الجميع سيمشي نحوها يومًا إلى العبور الأخير، يقول[3]:

يا أيها الطيف البعيدْ

---

(1) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لو أننا لم نفترق، قصيدة "رحلة النسيان"، مج٣، ص ٢٩٨.

(2) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان ألف وجه للقمر، قصيدة " ما زلت أسبح في عيونك"، مج ٣، ص ١٨٦.

(3) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان حبيبتي لا ترحلي، قصيدة "عتاب من القبر"، مج ١، ص ٣٠.

فِي القلبِ شيءٌ من عتابْ

ودّعتُ أيامي وودّعني الشبابْ

لمْ يبقَ شيءٌ من وجودي غير ذرّاتِ الترابْ

ويدرك الشاعر أنّ حاضره بدأ بالتلوّن والتبدّل حين يرحل الرفاق؛ فشعور الإنسان بكونه محاطًا بأحبائه يمنحه قدرًا كبيرًا من الطمأنينة والسكينة، لكنّ رحيل الرفقة مهلك للإنسان قبل أن يكون شاعرًا، فكيف بشاعرٍ إنسان؟. ويذهب بنا جويدة إلى أعمق البؤر في نفسه ليصوّر حزنًا شفيفًا، ويقودنا عبر قصيدته في رحلة إلى زمان قصيّ ومكان يقاوم البلى بعد أن غابت عنه وجوه الصحاب. ولا يبدو الموت لعنة أو مصيبة بالنسبة للشاعر، إنه يتقبله على نفسه بعقيدة التسليم لكن ما يؤلمه هو رحيل الأحبة، وتنكشف الصورة حين يتوه الشاعر عن بيته القديم، ثم يدخله ليشعر بغربة عن كل الموجودات(١):

وعلى جدار الصمت نامت صورتي

تاهتْ ملامحُها مع الأيام مثل.. حكايتي

ودموعها تنسابُ كالماضي وتروي قصتي

بجوار مقعدنا رأيت جريدة

فيها مواعيد السفر..

ومتى تعود الطائرة..

وشريط أغنية لعل رنينها

قد ظل يسرع.. ثم يسرع

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان ويبقى الحب، قصيدة "عندما يرحل الرفاق"، مج١، ص ١٤٧-١٤٨.

خلف ذكرى.. حائرة

فتوقفت نبضاتها..

وسمعتها:

(أيها الساهر تغفو..

تذكر العهد.. و تصحو..

و إذا ما التأم جرح جدّ بالتذكار.. جرح

فتعلّم كيف تنسى و تعلم.. كيف تمحو)

وتوضّح الاستعانة بمفتتح أطلال "ناجي" مع الشجن الذي يقدمه لها صوت أم كلثوم كيف يتشرّب جويدة عبر هذا الاستحضار الحواريّة الباكية بين الشاعر وقلبه، وفيه توق للعودة إلى الماضي السعيد[1]، لكن هذا الماضي لا يستطيع أن يقدّم العزاء لقلب الشاعر، لأنه في الحقيقة لا يزيده إلا أسى؛ فالذكريات تؤجج حزنه وتدفعه إلى البكاء أكثر لتلك اللحظات التي باتت بعيدة في الماضي، وليس للتذكر أن يحييها من جديد ولو للحظة. إنّه يحاول ههنا أن يعانق النسيان في سبيل أن تشفى روحه .

في هذه المحاولة اليائسة ليقدّم العزاء لنفسه، ينتقل الشاعر منها إلى رثاء نفسه، ومن ذلك يَظهر التوجيه الإيجابيّ لمشاعر القلق من الموت باتجاه الرضى بقضاء الله، وهو ما يساعد الشاعر على التقوّي والمجابهة، والخروج من حالة الاستسلام القهريّ إلى الاستسلام العقديّ، والإيمان بأنّ الحياة والموت صنوان لا يفترقان [2]:

سلوانُ لا تحزني إن خانني الأجلُ

ما بين جرحٍ وجرحٍ ينبتُ الأملُ

---

(١) عيد، جمال (١٩٩٤)، **تذوق النص الأدبي – جماليات الأداء الفنيّ**، دار قطري بن الفجاءة، ط١، الدوحة، ص ١٢٠

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان طاوعني قلبي في النسيان، قصيدة "سلوان لا تحزني"، مج ٢، ص ١٦٢ و ١٦٥.

قد يصبحُ العمرُ أحلامًا نطاردها

نجري وتجري وتُدمينا ولا نَصِلُ

سلوانُ يا طفلتي لا تحزني أبدًا

إنّ الطيور بضوء الفجر تكتحلُ

ما زلتُ طيرًا يغني الحب في أمل

قد يمنح الحلمُ ما لا يمنحُ الأجلُ

ويجسّد الشاعر فهمًا دقيقًا لحقيقة الحياة والموت حين يطلب إلى ابنته أن تؤمن بحتميّة الأجل، وأن تستقبل رحيل أبيها بلا جزع، وتظهر القصيدة تقاربًا بينها وبين قصيدة مالك بن الريب في رثاء نفسه، وهو يدعو ابنته للأمر ذاته ولتقبل موته الذي تُظهر خوفها من وقوعه، ويبدو أنّ جويدة في هذا السياق يبدي يأسًا من العمر، وتبدو العلاقة المضطربة بينه وبين الزمن قائمة على الخديعة والخيانة؛ فالموت حدث قاهر يجتاح الإنسان رضي أم لم يرضَ، فلماذا يغضي الشاعر قليلًا عن تسليمه بالقضاء؟، يظهر أنّ تقصير الزمن عن منح الشاعر ما كان يطمح إليه ويحلم به يدعوه في النهاية إلى الإحساس بثقله والتعنّي في الإذعان له والتسليم بأمره، هذا التعني لا يطول لأن الشاعر يستسلم كعادته للقضاء، ويرضى بالأمل حتى وإن مات دون غايته. وهذه حال الإنسان في انتظار الموت؛ فـ" الموت حقيقة بالغة الوضوح لا يمكن تجنّبها، والمشكلة في إيجاد وسيلة تجعل الموت مقبولا"[1]. والشاعر هنا كأنه ينتظر الموت ولا يبالي .

هكذا ظلّت أحلام الشاعر وتجاربه في الحب محكومة بالزمن، ولم يفكّر يومًا أن يسوسه أو يهادنه، لكن إحساسه الدائم بانقضاء الزمن يهدم كلّ إمكانية لديه للسعادة والإحساس بالحياة؛ فالعمر ينقضي ولا يعود، لذلك يصبح من المنطقيّ

(١) عبده، سمير (١٩٩٣)، **التحليل النفسي لحالة انتظار الموت**، دار الكتاب العربي، دمشق، ص ٥٦.

إحساس الشاعر باقتراب الموت. وتتسرّب إليه رغبة في عمرٍ جديد، لكن هذه الرغبة بظلالها النفسيّة لا تعينه على التخطي[1]:

تمنّيـــتُ عـــمرًا أحبّـــك فيـــه ولكـــنّ أيـــامَ عمـــري قصـــارْ

إذا صـرتُ في الأفـقِ أطـلالَ نجـــمٍ فيـــكفي بأنّـــكِ أنـــتِ المـــدارْ

والموت لدى الشاعر لا يستثني الأمة، التي تبدو في نفسه أمة قد خسرت أسباب وجودها، وهنا يتحدّث الشاعر عن موتها المعنوي[2]:

كثيرونَ ماتوا .. بكيْنا عليهِم
أقمنا عليهِم صلاة الرحيلْ
وقلنا مع الناسِ: صبرًا جميلًا
فهل كلّ صبرٍ لديْنا جميلْ؟
كثيرون ماتوا
أهلنا عليهم تلال الترب
ولكننا لم نمت بعد لكن
لماذا يُهالُ علينا التراب؟!

وقد تمكّنت من الشاعر – مبكرًا- محاولاته في تشكيل موقف من الماضي والتفكير في الوقت؛ ليتطور هذا الزمن ويقود إلى وعي جديد يراوح الشاعر فيه بين الصدمة وبين النظر العقلاني إلى الزمن. والزمن الحقيقي لدى الشاعر هو ذلك المرتبط بالانتهاء والموت، وهو زمن يدركه تمامًا ويسري مفعوله عليه وعلى ما يحيطه، وهو الأشد أثرًا عليه؛ إذ يبدو لكل شيء نهاية متوقعة ومنظورة .

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان في ليلة عشق، قصيدة "تمنيت عمرًا أحبك فيه"، مج ٣، ص ٤٠٥-٤٠٦.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان شيء سيبقى بيننا، قصيدة "موتى بلا قبور"، مج ٢، ١٤٢-١٤٣.

كما أنّ الزمن في وعي جويدة وفي قصيدته لا يقدّم نفسه إلا من وجهة واحدة؛ هي وجهة الانقضاء والهرم، وهو لا يحمل للشاعر أي لوحات سعيدة، ولا يعي أي معنى بعيدًا عن ذلك، ولذا فإن وعي الشاعر بالسعادة يبدو مضمحلًا، أو يكاد لا يتحصّل لديه شيء منها .

ولقد كان لدوافع الطفولة دورها في تكوين رؤية الشاعر تجاه الزمن؛ إذ ظل مسكونًا بقلق انتظار اللحظة عليه وعلى أحبائه، وكل ما يدور في محيطه، وهو ما يفسّر ما ذهب إليه (فرويد) من حقيقة أن الإنسان "رهين ماضيه بلا فكاك وحصيلة ذلك الماضي"[1].

وبقيت المزاوجة بين الأزمنة، التي عمد إليها الشاعر، شاهدة على عدم تقبله، وإحساسه بأنّ خبراته الشعوريّة تجاه الزمن عاجزة عن أن تعطي صورة دقيقة لحاجاته وأفكاره، مع ذلك كلّه فقد أبان عن صدق واضح في تجربته مع الزمن؛ لأنه سمح لإحساساته أن تتسرّب بعفويّة إلى قصيدته وتتكثّف لتحكي شيئًا ولو يسيرًا في هذا الباب؛ فحين يشيح الناس النظر عما يؤلمهم، ويؤثرون الانصراف إلى الطمأنينة يلحّ على وجدان الشاعر ما يعانيه، ويأبى على نفسه إلا أن يقدّم محاولة ولو كانت يائسة ليخلص من إحباطاته، ويودّع الماضي ليحتضن مستقبلًا جديدًا، لكنها لم تكن يومًا مهمة سهلة لأحد من الشعراء .

ويظل الحقل الدلالي والصيغ اللغويّة للأفعال في قصيدة جويدة هنا تؤكد هيمنة الماضي والتعتيم على المستقبل، فيما لا يخرج الحاضر عن كونه مساحة للاستحضار لا أكثر، وهو ما يعني أن ذاكرة الشاعر تنشط لتقدّم القصيدة . لكن النزعة الماضويّة قد تقهقرت لديه في تجربته الوطنيّة المتقدّمة، فما عاد يركض نحو الماضي ليستدعي أحد الفاتحين، بل بات ينطلق ويستشرف حاضر الفاسدين ولصوص العصر، ويتنبأ لهم بنهاية مخزية.

---

(١) الفتلاوي، علي شاكر (٢٠١٠)، **سيكولوجية الزمن**، دار صفحات، دمشق، ص ٦٢.

وكان الزمن موضوعًا مهيمنًا وظاهرًا بوضوح في القصيدة في باكورة التجربة لدى جويدة، إلا أنه بات يطل عبر رؤية الشاعر ليؤكد به ما يذهب إليه من أفكار ويبيّنه من قناعات؛ فاضطراب العلاقة بين الشاعر والزمن بدأ بالخفوت، بعد أن اتخذ منه موقفًا صداميًا في البدء، ثم عاد به ودفعه للتوقف عن الخوف منه، ومنحه المزيد من مفردات الأمل، ليعيش ما تبقى من عمره خارج إطار القلق المضني الذي سيُسلِمه في النهاية إلى قدرٍ واحد محتوم . هذه القناعات الأخيرة التي تحصّلت لدى الشاعر جعلته يعالج الموت برؤية إسلاميّة صافيّة. وجعلت الله والقدر هما الحقيقتان الوحيدتان اللتان يؤمن بهما جويدة جيدًا في وقوفه أمام الزمن.

إنّ ما سبق وأشرنا إليه قد يتفسّر – إلى جانب ما سبق- بانحسار حضور الزمن في الفضاء الشعري في القصيدة لدى الشاعر بين بواكير التجربة من جهة، وآخر ما وصل إلينا من النتاج الشعري من جهة ثانية؛ ففي الأولى تتبدّى سوداويّة الشاعر وانكماشه النفسيّ، واتصال موقفه من الزمن بتجارب الشاعر بصورة شخصيّة على الصعيد النفسي والإنسانيّ، أما في المرحلة التي تليها فقد بات الشاعر ينطلق من مفهوم الزمن ليحقق رؤية جمعيّة تعني كلّ فرد على وجه البسيطة؛ وذلك ما يمكن أن تفسّره عنوانات القصائد التي نالت حيزًا كبيرًا من دواوينه الشعريّة في البدايات؛ ففي الشطر الأول ينصرف الشاعر إلى المصادمة مع الزمن والتّعني في الإذعان عبر قصائد من مثل: (عندما يغفو القدر)، و(عتاب من القبر)، و(وكذب الدهر)، و(ضحايا الزمان)، (ويخدعنا الزمن)، و(ونشقى بالأمل)، إلى ما سوى ذلك من القصائد، في الشطر الثاني تبدو القصيدة أخف لهجة وأكثر تسليمًا؛ ومنها: (وسافر الزمن الجميل)، (وهانت الأيام)، و(تمنيت عمرًا أحبك فيه)، و(أقدار). وهنا يتحوّل الشاعر من حالة الاضطراب في التعاطي مع الزمن إلى التسليم المطلق. لكنّ الشاعر يظلّ محتفظًا بتلك المرارة التي سببها عجزه عن تحقيق ما يريد.

وتبقى للزمن سطوته، يمارسها عبر مستوياته الثلاث بتفاوت منطقيّ تابع للتجارب الإنسانيّة كل على حدة.

المبحث الثالث

الموقف من الوطن والإنسان

الموقف من الوطن والإنسانْ

"الشعر السياسيّ لن يعيش.. ولا أراهن عليه، رهاني دائمًا على القصائد الإنسانيّة التي تـُكتب لها الحياة.. الشعراء الذين كتبوا شعرًا سياسيًّا ما بقيَ منهم إلا المتنبي بشعره الإنسانيّ، وضاعت طموحاتُه في أن يصبح محافظًا، ولم يمنحوها له"[1].

الكلمات حين تصير منفى لمن لا وطن لهم[2]، ذلك ما يؤسس لتجربة مماثلة حين يصبح الواقع مأزومًا من حول الشاعر فيدعوه على الدوام لمعايشته والتعبير عنه، ويصبح من غير الممكن له أن يتجاوز عالما مطوقا بتفاصيل الحزن والمكابدة حتى تنصهر هموم الشارع العربي كلها في ذاته فتتوهج لديه القصيدة .

ويظهر لنا كيف يعاين الشاعر عن قرب مأساة الإنسان العربيّ وهمومه، حتى ليبدو الشعر ذلك " المعلم الأسيان والاستغاثة الأخيرة في فم العصر القادرة على رصد المعاناة والألم "[3]، وبذلك يتبدى لنا الشعر فنًا إنسانيًا له خصوصيته، فالأديب -كما يراه عبد المحسن بدر- لا يعيش معلقًا في الفراغ، بل إنه يرتهن للواقع الذي يدور في فلكه[4].

وقد بدت لكلمة "الإنسانيّة " في غيابها عن المشهد المعيش حضور بالغ الأثر في تساؤلات الساسة والأدباء والمفكرين، كما بات من اللافت للنظر أن هذه الكلمة ما عادت تغادر قواميس اللغة كحقيقة لا يحتاج إثباتها إلى دليل؛ فالأبواب مشرعة في العالم للقتل والتدمير في ظل غياب الفضيلة والإنسانية .

---

(١) **صحيفة الأخبار السودانيّة، فاروق جويدة .. شاعر العشق والسياسة،** الخميس ٢٥ أيلول ٢٠٠٨.

(٢) الكبيسي، طراد (١٩٧٩)، **الغابة والفصول،** دار الرشيد، بغداد، ص ٣٤٢.

(٣) المقالح، عبد العزيز (٢٠١٠)، **الكتابة البيضاء – الشاعر ذلك المجنون النبيل،** دار الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ص ٢٩-٣٠.

(٤) بدر، عبد المحسن طه (١٩٨١)، **حول الأديب والواقع،** دار المعارف، ط٣، القاهرة، ص ٩.

إنّ هذا المشهد المشوه، لا يدفع إلى اليأس المطلق، ولا يعدم فسحات الأمل لكلمة "الإنسانيّة"، فهناك دائمـًا مكان بين الحلم والواقع المشوّه لا يتحقق اجتيازه إلا بالتمنّي والتذكر والتوق إلى مستقبل أفضل. و"الإنسان وترٌ مشدود على الهاوية الفاصلة بين لا نهايتين: الوجود المطلق والعدم المطلق، ولذا كان وجوده من كلا النقيضين على تفاوت في نصيب كليهما منه"[1]، وأنّ الإنسان مهما انشقّ على نفسه وتنازعته قوى الشر فإنه لا محالة يرتدّ إلى الخير؛ لاعتباره أن الخير هو الأصيل في النزعة الإنسانيّة. وعليه فإنّ هناك تلازمًا بين العدل والظلم، الحريّة والاستبداد، السعادة والتعاسة، الحاضر والماضي، الموت والحياة، البطش والرفق .

والألم الذي يدبّ اليوم في الإنسانيّة يتهددّنا من ثلاث جهات[2]: "في جسمنا بالذات المكتوب عليه الانحطاط والانحلال، والعاجز عن الاستغناء عن النذر المتمثلة في الألم والقلق، ثمّ من جهة العالم الخارجي الذي تتوفّر له قوى عتيّة لا تُقهر ولا تعرف الرحمة في ضراوته علينا، وسعيه إلى إبادتنا، ويتأتى التهديد الثالث أخيرًا من علاقتنا بسائر الكائنات الإنسانيّة" . وتعدّ هذه القوى العاتية التي لا تقهر هي ما يعطّل سعي الإنسان إلى السعادة . ويحاول فرويد أن يخلص إلى نتيجة مفادها أننا نركن إلى التضاد والتنافر في حياتنا، وليس لكائن أن يحظى بسعادة مطلقة، ويبدو أنّ هذا التذبب والألم هما ما يصنعان حالة القلق لدى الإنسان فيدعوانه إلى التعبير.

والنزعة الإنسانية في الأدب- كما يعرّفها الدكتور سمرين- "هي اتجاه فكريّ يجعل الأديب معنّى بهموم البشريّة، حاملًا أعباءها، معبّرًا عنها في أدبه،.. يدفع

---

(١) بدوي، عبد الرحمن (١٩٨٢)، **النزعة الإنسانية في الفكر العربي**، دار القلم، بيروت، ص ١٣.

(٢) سيغموند فرويد (١٩٩٦)، **قلق في الحضارة**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط٤، بيروت، ص ٢٣-٢٤.

الكاتب إلى الإحساس بالتبعة الملقاة على عاتقه لكونه فردًا من أفراد هذا الجنس البشري"[1].

ويرى الدكتور إحسان عبّاس حتميّة العلاقة بين الشاعر ومجتمعه، ما يجعله يتسامى بفرديته ليندغم بالجماعة ويصدر عنها وعن عمق الوجود الإنساني؛ فوظيفة الشعر – كما يراها الشاعر الروسي (ماياكوفسكي) ويؤمّن عليها الدكتور عبّاس–"وظيفة واحدة هي الدفاع عن إنسانية الإنسان في هذا العالم"[2].

فالشاعر القدير هو الذي يعي حقيقة دوره، ويجترح من الواقع ما يحقق رؤيته[3]، وهو الذي يستدعي القارئ لحظة انبثاق القصيدة الشعريّة؛ فهو إنما يكتب لتحقيق التواصل"، وإذا اختفى القارئ من حياة الكاتب فقد اختفى أهم عامل محرض على الكتابة"[4].

وفي حين تبدو مشكلة الشاعر والجمهور مشكلة قديمة لا تبدأ من صيحة أبي تمام ولا من بيت المتنبي، فإنها إنما تبدأ من تلك النبرة اليائسة التي أطلقها أدونيس "ليس لي جمهور ولا أريد جمهوراً"، ويرى العلاق فيما يرى - بعد أن يسوق الأمثلة السابقة جميعا– أنّ صرخة هذا الشاعر الحديث تفضي بنا إلى تساؤلات، أو ربما تكون في جُلّها حقائق تكشف لنا أبعاد مشكلة التلقي، يقول العلاق[5]: "هذه النبرة

---

(١) سمرين، رجا (٢٠٠٣) **الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر**، عمّان، دار البراع، ص ٥٠.

(٢) عباس، إحسان (١٩٧٧) **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عمّان، دار الشروق، ص ٢٠٢. وماياكوفسكي هو شاعر وكاتب ومناضل روسي، لقّب بشاعر الثورة، ويقصد بها الثورة البلشفيّة التي نشِط من خلالها لترسيخ مبادئ الاشتراكيّة، أنهى حياته بيده في ١٤ نيسان ١٩٣٠.

(٣) علي جعفر العلاق وآخرون (١٩٩٢) **إشكالية الشاعر العربي الحديث والتواصل مع الجمهور**، كاسيت صوتي، ندوة النقد الأدبي مهرجان جرش.

(٤) المقالح، عبد العزيز، **الكتابة البيضاء**، ص ٥٤.

(٥) العلاق، علي جعفر وآخرون، **إشكالية الشاعر العربي الحديث والتواصل مع الجمهور**. (كاسيت صوتي)

اليائسة، أهي إعلان لقطيعة مطلقة بين الشاعر وجمهوره ؟ أهي تجسيد للمشكلة بين القصيدة ومتلقيها ؟، أهي تتويج لمعضلة الشعر العربيّ في هذه الفترة؟".

ومن هنا فإن فكرة الاصطراع بين القيمة والتشكيل الفني قد أخذت بعض الشعراء بعيدًا عن الالتحام بحياة الناس، على اعتبار أنّ ما يجعل الأدب مفترقا عن غيره من الحقول هو الإعلاء من القيمة الفنية على حساب الاتصال بالواقع، لكنّ خلود الأدب- من وجهة أخرى- إنما يتحقق بقدر ما يكون مخلصًا لحياة الناس وملتحمًا بوجدانهم(١).

لقد بدا جويدة قريبا لأحزان الإنسان أينما حلّ، حتى تمكن – وباقتدار – من الاقتراب من روحه، وملامسة العالم من حوله .

ويرى جويدة في قصائده السياسية تعبيرًا عن موقف إنسانيّ ضد قوى طاغية، وهو إنما يصدر عن كل ما هو إنساني إزاء ما يدور من حوله من الجوع والتهجير والظلم وقمع الأنظمة الفاسدة(٢)، ولذلك يمكن القول إن الإنسانيّ مندغم بالسياسي على امتداد تجربة الشاعر، التي بدت أكثر التصاقا بالمشهد العربيّ في الآونة الأخيرة .

وقدّر لهذه التجربة أن تنعطف عن مسار رؤيتها الذي كانت عليه وتتحول استجابة للظرف السياسيّ الراهن للعالم العربي، من الشعر ذي الأبعاد الذاتية إلى التوحد بالجماعة والتعبير عنها. وقد سجّلت عبر هذه الانعطافة نقطة تحوّل كبيرة جعلت من شعره بعد سقوط بغداد تجربة ذات بُعد وعمقٍ جديديْن لا تصدر إلا عن الهمّ الإنسانيّ والسياسيّ دون أن تختطّ لها نسقًا مغايرًا.

---

(١) وادي، طه، **جماليات القصيدة المعاصرة**، ص ١٦ .

(٢) تظهر هذه الرؤية بجلاء في الأفكار التي يقدّمها الشاعر في برنامجه الأسبوعيّ المتلفز " مع فاروق جويدة "بعمومها؛ فالمحتوى الإنساني غالب في آرائه وقصائده في أبعادها السياسية والاجتماعية والقومية العربية.

ويحسب للعمر والتجربة فضل الوقوف من وراء هذا التحول، يقول: "عندما كنت أغني للحب قبل ثلاثين عاماً كان العمر، والتجربة، والحلم، والشباب يسمح بذلك.. ولكن لا أستطيع اليوم أن أكتب أبياتاً مثل (في عينيك عنواني)، في الوقت الذي يمكنني كتابة (هذي بلاد لم تعد كبلادي)، ويبقى الفرق في الرؤية وعمق التجربة، لذلك اختلفت عن الماضي، فاختلفت القصيدة عندي، لم أعد ذلك الشاب الصغير الذي يتغزل في عيون حبيبته، ويرى فيها الوطن والقضية، لأن القضية سقطت، والأوطان سُلبت، والحريات ضاعت، فكيف أقول لها في عينيك عنواني؟؟ إذا كان العنوان قد ضاع، وضاع عنوان الأمة.."[1].

ويردف فاروق جويدة في حديثه عن تحوّل تجربته الشعريّة بالقول: "أنا مهموم بقضايا الحريات والتقدم، بعيدًا عن خلفيات كارل ماركس أو الفكر الماركسي، أنا أطالب بعدالة اجتماعيّة حقيقيّة توفر للإنسان حياة كريمة، وبحريات تعطي الإنسان الحق في أن يعبّر عن نفسه وذاته دون وصاية من أحد، حتى نلحق بالعصر، لأننا لا نستطيع العيش خارجه.هذه الثلاثية تمثل موقفي من الحياة، ومن المجتمعات العربية"[2].

وتتضح ملامح هذا الالتزام لديه بكونه التزامًا أخلاقيًا فرديًا، لا تدفع إليه أية أفكار فئويّة أو حزبيّة؛ فـ"ارتباط الكاتب بفكرة يبثها في أدبه شيء أقدم من ماركس كثيرًا، بل إنه قديم قدم الأدب"[3]، ونابع من رغبة الأديب في البقاء إلى جانب الناس.

---

(١) **لصحيفة الأخبار السودانيّة، فاروق جويدة شاعر العشق والسياسة،** ٢٥ أيلول ٢٠٠٨.

(٢) المرجع السابق نفسه.

(٣) عوض، لويس (١٩٦٣)، **الاشتراكية والأدب**، دار الآداب، ط١، بيروت، ص ١٨٢.

إذًا، فقد بدأ الشاعر بالإصغاء والاستجابة لواقعه، فالقصيدة "ما عادت رقصة حول نيران الحلم الآسر، بل نواحًا يتصاعد عند جثته المضيئة"[1]. إنّ الوعي العميق بالواقع هو ما يحمّل الشاعر التزامات جسيمة تترتب على قصيدته تدفعه للقول[2]: "إنني لست كغيري من الشعراء الذين يعيشون في برج عاجيّ، وإنما أعيش أحداث عصري وأمتي، وأعتقد أن الشاعر الذي يخرج عن سياق عصره وقضايا وطنه، فإنه يخرج عن المنظومة برمتها، وأنا تركيبتي خاصة جداً" .

إنّ المكانة التي يتبوؤها فاروق جويدة على الخارطة الشعرية اليوم هي التي تشكلت أخيرًا في قصيدته السياسيّة، فيما عدّت قصائده السابقة مرحلة اقتضتها باكورة التجربة والعمر آنذاك، وعلى الرغم من أن جويدة غير سعيد بسقوطه لأكثر من ثلاثين سنة في "مستنقع السياسة" – على حد تعبيره- إلا أنه يرى أن هذه القصيدة هي التي صنعت جماهيريته، وأنّه في النهاية مع قضية الإنسان كيفما كانت وأينما حل؛ فإيلاء الشاعر جلّ اهتمامه لقضايا الإنسان هو ما دفعه لأن يوجه طاقاته الابداعيّة برمّتها لتصدر عن الوجدان الجمعيّ لأمته.

وإذا كانت السياسة (Politics) هي علم الحكومة، وفن علاقات الحكم، وتطلق على مجموعة الشؤون التي تهم الدولة، أو الطريق التي يسلكها الحكام[3]، فما من شك حينها أن يبدو تخوّف الشعراء والأدباء بعامة من سطوة الخطاب السياسي أمرًا مبررًا، إذ يترتب على الأديب أن يمتلك من الموهبة ما يؤهله للخروج من هذا المحتوى بقطعة شعرية تتسم بالجودة الفنية والنزعة الأدبية .

---

(١) العلاق، علي جعفر، **الشعر والتلقي،** دار الشروق، الأردن، ١٩٩٧، ص ٩٤.

(٢) **جريدة الرؤية،** صفاء عزب، فاروق جويدة: أنا حزين لأن قضايانا العربية والمصرية بيعت، القاهرة، الثلاثاء، ٧ أبريل ٢٠٠٩.

(٣) الكيالي، عبد الوهاب، الزهيري، كامل: **الموسوعة السياسية،** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٤، ط١، ص ١٩٧

ولم تعد السياسة أمرًا طارئًا على القصيدة، إذ يقول العلاق - تِبعًا لذلك-: "إنّ ما نرفضه هو أن يصبح الموضوع السياسيّ عبئـــا على القصيدة، حجرًا مشروخًا يعكّر سماءها الصافية العميقة، فيدفعها إلى الصراخ والاندفاع إلى الخارج والاحتكام إلى مرجعياته"[1]. ونظرًا لهذه الرؤية التي يجتمع فيها الإنساني بالسياسي، كانت هذه الوقفة لدى تجربته، أملًا في أن تكشف مدى تحقق رؤاه في معالجاته الشعرية.

١. فلسـطين

تداول العرب القضية الفلسطينيّة باكرًا، وبدأوا يتنادون لحماية مصالحهم القومية والوطنية الواحدة في المنطقة، وكان ذلك الاهتمام سابقًا لقرار التقسيم وقبل الإعلان عن قيام الكيان الإسرائيلي"[2]، وجاءت هزيمة ١٩٤٨ كارثية على الشعوب العربية انخرطوا خلالها في البكاء والتألم أمدًا طويلًا، لكن الصدمة التاريخيّة كانت تلك التي صنعتها نكسة حزيران للبلدان العربيّة المتاخمة للأراضي المحتلة، جعلتها تتحمل تبعات الكارثة سياسيًا واجتماعيًا ونفسيًا، ليطال ذلك فيما بعد النشاط الثقافي والأدبي لأجيال كاملة من المبدعين، في حين شكلت النكسة موضوعة ضاغطة وفارضة لنفسها بقوة على النتاج الأدبي في شتى ميادين الإبداع.

كما لفتت نكسة حزيران أنظار المفكرين إلى خطأ الإقليميّة، ودعت إلى التوقف عن دراسة أي جزء من الوطن العربيّ قائمًا بذاته، وبذلك أنهت النكسة مفهوم القطريّة، ودعت إلى مرحلة جديدة ينبذ فيها الإنسان العربيّ دعوات الفرقة والانقسام؛ لأن ذلك يضر العرب أكثر مما ينفعهم[3].

(١) العلاق، علي جعفر: **الشعر والتلقي**، ص ١٥١.

(٢) زعيتر، أكرم (٢٠٠٢)، **صفحات ثائرة**، دار البشير، عمان، ص ٢٣٨-٢٣٩

(٣) الوردي، علي (١٩٧٩)، **لمحات اجتماعيّة من تاريخ العراق الحديث**، مطبعة المعارف، بغداد، ج١، ص ٣١٧-٣١٨، وانظر أيضًا: السيد جاسم، عزيز (١٩٧٣)، **مسائل مرحلية في النضال العربي**، دار الطليعة، ط١، بيروت، ص ٣٩٤.

وفيما ألقت النكسة بظلالها على واقع الأمة، ورفدت الوعي السياسيّ والاجتماعيّ لديها، كان من البدهيّ أن ينتج عن ذلك كله إيمان حاد بضرورة النضال . ومثلت وقائع هذه المأساة أمام جويدة كأي عربيّ ما دفعه ليندد بالوحشية التي طالت كل شيء في حياة الفلسطينيّ فيما بعد على إثر هجرته الثانية ولجوئه إلى دول الجوار. يقول خيري منصور في هذا الصدد: "إنّ اللاجىء الذي كان يتهيأ للعودة من نابلس إلى يافا وجد نفسه في عمّان أو دمشق أو بغداد، وقد تحول إلى ما يشبه طائر نقّار الخشب، ولهذا الطائر لمن لا يعرفه منقار حاد وطويل يوشك أن يكون أطول من جسده، وهو يمكث شهورًا في نقر جذع شجرة كي يبني عشًا لفراخه، وما إن يفرغ من البناء حتى يفاجأ بطائر جارح ينقضّ على العش ويلتهم ما فيه ثم يحتله !"[1].

ويبدأ الشاعر قصيدته "ملعون يا سيف أخي" بعتبة نصيّة متمثلة بالآتي: "طلب الفلسطينيون المحاصرون في لبنان فتوى من علماء المسلمين تبيح لهم أكل جثث الموتى حتى لا يموتوا جوعًا"!![2]، وهو بذلك يقوم بمهمة إطلاع المتلقي على الإطار الذي كتبت لأجله هذه القصيدة.

ويتبدى انفعال جويدة الشديد مما حدث[3]، ويصف شدة وقع هذه المآسي على روحه وإنسانيته، ولا يرى أن الأمة غير بريئة فحسب مما يحيق بإخوانها من

(١) القدس العربي، خيري منصور، مقال بعنوان "مسارح بديلة"، العدد ٦٧٩٤، ١٦-١٧ نيسان ٢٠١١، ص ١٠.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لن أبيع العمر، قصيدة "ملعون يا سيف أخي"، ج٢، ص ٢٦٣.

(٣) في الإشارة إلى عدوان حركة أمل الشيعية ومن والاها على المخيمات الفلسطينية في لبنان في أيار ١٩٨٥؛ لتصفية الوجود الفلسطيني على أراضيها وتقويض نفوذه. انظر: الطرابلسي، فواز (٢٠٠٨)، **تاريخ لبنان الحديث من الإمارة إلى اتفاق الطائف**، رياض الريّس للكتب والنشر، ط١، بيروت،ص ٣٩٤.

الفلسطينيين، بل إنها مدانة ومجرمة، والتاريخ شاهد على ذلك، يقول[1]:

لم آكل شيئــًا

منذ بداية هذا العامْ

والجوعُ القاتل يأكلني

يتسلّلُ سُمّا .. في الأحشاء

...

مَنْ مِنكم يمنحني فتوى باسم الإسلام؟

أن آكلَ ابني

ويمضي الشاعر ليقف على التفاصيل المؤسفة لهذه الحادثة، كأنّه ينقل شهادة حقيقيّة لأحد سكّان المخيم، وقد مات ابنه بين يديه جائعًا، عطشًا، مرتعدًا من الخوف، فهل من فتوى تبيح له أن يأكل رفاته!؟.

إنّ هذه البشاعة الشديدة في المطلب وسرياليته – إن تحقق –لا تعادل قسوة ما ألحقه العربيّ بأخيه، ما دفعه للشعور بأنه فاقد لقيمته. وفيما يستمرّ الشاعر في الحديث عن معاناة الفلسطينيّ الذي لا يملك وطنًا، كما تلفظه كل الأبواب، فإنه يشير إلى موقف الأديان بالجملة من هذه الإبادة الجماعيّة، ويُلحِق العار بمنفذي هذه المجازر الوحشية[2]:

فأخي في اللهِ.. وباسم الدينِ

وباسْمِ محمدْ

يقتلني في غرفة نومي

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لن أبيع العمر، قصيدة "ملعون يا سيف أخي"، مج ٢، ص ٢٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٧٦.

ابني قد مات بسيف أخي

ملعون يا سيفَ أخي في كل كتاب

في التوراةِ

وفي الإنجيل وفي القرآنْ

ملعونٌ يا سيف أخي

في كلّ زمانْ

...

رحمٌ موبوءٌ جمّعَنا

خانتْنا كلّ الأرحامْ

ما أنتَ أخي

قدْ جئتَ سفاحًا يا ملعونُ .. وابنَ حرامْ

ملعونٌ يا وجهَ أخي(١)

ويقف الشاعر أمام تراجع الإنسانيّة في الذين يبيحون لأنفسهم قتل الآخر باسم الله وباسم المذهب، وباسم الحزب، لكنّ الفلسطينيّ يجد مخرجه في كلّ أرض حين يطلب الشهادة، وإن كانت بسيف أخيه.

لقد بدا الشاعر وثائقيًا إلى حد ما في قصائده السياسيّة، ما دفع إلى النظر في السياق التاريخي للأحداث، وكيف ظهرت في شعره وأرّخ لها فنيًا، وفق حصولها عربيًا وعالميًا، ويؤكد هذا المسلك لدى الشاعر محاولته الدائبة للاضطلاع بالدور المأمول منه، وقلقه من التقصير أو التفريط في جانب القضية الفلسطينيّة، يقول:" لا نستطيع كشعب أن نبعد أنفسنا عن القضية الفلسطينيّة، وقد حاربنا عنها وقدّمنا

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لن أبيع العمر، ملعون يا سيف أخي، مج ٢، ص ٢٧٧

مئات الآلاف من الشهداء"[1]. ويفزع الشاعر لحالة الانقسام في الصف الفلسطيني، ويرى أن أعظم منجزات الثورة المصريّة هي المتمثلة في التقارب والمصالحة التي تمت للفلسطينيين على أراضيها[2].

ونظرًا لهيمنة القضية على إحساس الشاعر ككل، وانطباع القصيدة لديه بموقفه الشخصيّ تجاه الأحداث، فقد اتخذت القضية مكانها على امتداد تجربته الشعرية لتحتل قدرًا كبيرًا من قصائده التي بلغت العشرات[3]، وكثيرًا ما ظلت القضية الفلسطينية لديه مختزلة في تلك البقعة الجغرافية المحصورة "القدس"؛ نظرًا لقيمتها الدينيّة والتاريخيّة على مرّ العصور.

وقد وقف الشاعر أمام المدينة المقدسة وبنى خصوصية بينه وبينها؛ وباتت القدس لازمة تتكرر في كل قصيدة، وربما لم تعنه هذه اللازمة على الإبداع؛ لأنها قامت على "محاصرته داخل هذا الواقع المفروض عليه، وتقزيم دوره الإراديّ في نسج نصّه وفق تصور خاص به تبرز فيه مقدرته الإبداعيّة" [4]. وعليه فإنه لم يلجأ إلى رموز وإيماءات مبهمة، إنما فضّل في حضور القدس أن "يقيم بيارقه كبيرة، صريحة ناصعة، ولم يكن يريد من قرائه حيرة إزاء أعماقه"[5].

---

(١) برنامج "مع فاروق جويدة"، ٦ أيار ٢٠١١.

(٢) وقّعت حركتا فتح وحماس في القاهرة اتفاقا لتحقيق المصالحة الفلسطينية تحت رعاية مصرية في ٤ أيار ٢٠١١.

(٣) صدر للشاعر مجموعة شعرية عن دار الشروق المصرية عام ٢٠٠٩ بعنوان "قصائد في رحاب القدس" ضمت العشرات من القصائد التي احتفت بالمدينة والقضية . برنامج "مع فاروق جويدة"، ٦ أيار ٢٠١١.

(٤) كنون، أحمد زكي (٢٠٠٦)، **المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة**، مؤسسة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص ٢٢٨.

(٥) جبرا، جبرا إبراهيم (١٩٧٥)، **النار والجوهر**، دار القدس، بيروت، ص ٥١.

ولا يمكن القول إن التشاؤم وحده ساد الموقف في هذه القصائد، لأن كثيرا منها كانت تحمل بشرى العودة والحرية[1]، حيث ظلت فكرة الموت/ الميلاد فكرة لازمة في عدد غير قليل من تلك القصائد، مع ما لحقها من تكثيف فكريّ ورمزيّ وحسيّ يضع الأمة أمام استحقاق جسيم تجاه القدس.

وينطلق الشاعر في إحدى قصائده من الحادثة المقدسة المتمثلة في قصة سيدنا نوح والطوفان[2]، يقول في ذلك[3]:

يا نوحُ لا تعبأ بمن خانوا

فلن ينجو من الطوفان غادرْ

القدس تحتضن الرجال الراحلين بحُلْمِهمْ

والجرحُ في الأعماق غائرْ

القدسُ ما زالت تحلق في القلوبِ

وإن بدت في الأفقِ أحزانــًا تُكابرْ

ولم تمتزج هذه الحادثة في ذات الشاعر إلى الحدّ الذي يجعل لها طابعًا جديدًا في شعره؛ لأنها ظلت في إطار الاستحضار المألوف، ولكنه يحاول القول إنّ القدس ستنتفض على هذا الواقع بقوة طوفان هالك، يقضي على" الذين ظلموا"، وأداروا ظهورهم لمعاناتها، وهو انتصار للحق الذي أراده الله لسيدنا نوح عليه السلام،

---

(١) جويدة، فاروق (٢٠٠٩)، **قصائد في رحاب القدس،** لن أسلم رايتي، دار الشروق، القاهرة، ص ١٨.

(٢) وذلك من قوله تعالى: ﴿وَٱصۡنَعِ ٱلۡفُلۡكَ بِأَعۡيُنِنَا وَوَحۡيِنَا وَلَا تُخَٰطِبۡنِي فِي ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ إِنَّهُم مُّغۡرَقُونَ﴾ [هود: ٣٧] وقوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَٰٓأَرۡضُ ٱبۡلَعِي مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقۡلِعِي وَغِيضَ ٱلۡمَآءُ وَقُضِيَ ٱلۡأَمۡرُ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ وَقِيلَ بُعۡدٗا لِّلۡقَوۡمِ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾ [هود: ٤٤].

(٣) جويدة، فاروق، **قصائد في رحاب القدس،** لن تموتوا مرتين، ص ١٣٢.

وسيكتبه للقدس وللرجال الراحلين بحلمهم في "الفُلك"؛ وهي القدس التي نختزل فيها أحلامنا وآمالنا في الخلاص، ويبقى هذا الاستحضار في إطار التوقعات، ينطلق من الدافع الدينيّ تجاه المدينة. ويولي الشاعر النص القرآني قيمة كبرى، ويتحرّك من خلاله للاهتداء بدلالته الدينيّة والثريّة في التأكيد على مشروعيّة المقاومة ومكانة الشهداء، ويكشف عن ذلك في قصيدته "متى يفيق النائمون"[1]:

شهداؤنا فوق المنابرِ يخطبونْ

قاموا إلى لبنان صلوا في كنائسها

وزاروا المسجد الأقصى

وطافوا في رحاب القدس

واقتحموا السجونْ

في كل شبرٍ

من ثرى الوطنِ المكبّل ينبتون

واللهِ إنّا قادمونْ

{ ولا تحسبنّ الذينَ قُتِلوا في سبيلِ الله
أمواتــــًا .. بل أحياءٌ عند ربّهم يُرزقون}

والحقيقة أن القدس في هذه الأشطر ليست إلا مكانا لتطواف هؤلاء الشهداء الأموات الأحياء، وقد نهضوا من عوالم الموت إلى العالم السفليّ؛ فالموتى يستمرون في مزاولة الحياة بين الأحياء، للإشارة إلى أنّ الأحياء هم من استكانوا، وأنّ الأحياء الفعليين هم الشهداء الخالدون الذين مضوا، وعادوا كي يوقظوا النائمين، ويحثّوهم على موت لائق، لا يتحقق إلا بالنضال والشهادة.

---

(١) جويدة، **قصائد في رحاب القدس،** متى يفيق النائمون، ٩٠-٩٣ .

ولكن ذلك لا يعني أن الشاعر لا يحسّ العار، إنه يستحضر نماذج الأبطال؛ ليضع القارئ أمام مأساة افتقارنا إلى أمثالهم. وأمام حيرته في المآل الذي ستنتهي إليه القدس، يستدعي الشاعر بجلال شخصية صلاح الدين ليعتذر إليه ولمنجزاته، ففي رسالة إلى صلاح الدين يقول الشاعر أسيانَ حزينًا[1]:

يا سيّدي فلأعتَرِفْ

أنّ الجواد الجامحَ

المجنونَ قد خسِر الرهانْ

وبأنّ أوحال الزمانِ الوغدِ

فوقَ رؤوسنا ...

صارت ثيابَ المُلكِ والتيجان

القدس تسألُ: كيف صارَ الابن سمسارًا.. وباع الأمّ

في سوقِ الهوانِ بأرخصِ الأثمانْ؟!

صوتُ المآذِنِ .. والكنائسِ لم يزَلْ

في القدس يرفعُ راية العصيانْ

الله أكبرُ منك يا زمنَ الهوانْ

وفي قصيدة بعنوان "مرثية حلم"[2]، يقول الشاعر:

يا خالِدَ السيفِ لا تعجبْ ففي زمني

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان ألف وجه للقمر، قصيدة " رسالة إلى صلاح الدين"، مج ٣، ص ٢٠٤ و ٢٠٨.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، من ديوان طاوعني قلبي في النسيان، قصيدة " مرثية حلم "، مج ٢، ص ٣٦٨.

باعوا المآذِنَ والقرآنَ راضينا

قُم مِنْ تُرابِكَ يا ابنَ العاص .. في دمِنا

ثأرٌ طويلٌ .. لهيبُ العار يكوينا

قمْ يا بلالُ .. وأذّنْ .. صمتُنا عدَمٌ

كلّ الذي كانَ طُهرًا لم يعُدْ فينا

هل من صلاحٍ بسيفِ الحقِ يجمعنا

في القدسِ يومًا فيحييها .. ويُحيينا

فالقدس في المقطوعة الأولى أمّ عقّها ابنها السمسار، وتخلّى عنها بأبخس الأثمان، ويبدو التخلّي عن القدس تنازلًا عن حقّ العربيّ فيها، وذلك ما تجسده الصورة التي رسمها الشاعر. فيما يعترف أنّ الخيول الجامحة/ الشعوب التي ترمز إلى الثورة والتأهب للتحرير قد خسرت الرهان، وفي ظلّ هذه الصورة القاسية يبقى التمسك بالأديان السماوية؛ الإسلام والمسيحيّة هو مفتاح الخلاص. ولا تكتفي القدس هنا بالحضور باعتبارها وعاءً للحدث، إنّها ضحيّة تواجه جلادها بالسؤال، وقد تجرّد من مشاعر البنوّة تجاه أمّه فسامح بها أعداءَه، وهذا ما تمتهنه بعض السياسات اليوم، وتظل القدس تبحث عن مجيب.

وتتصل الرموز في المقطع الثاني بإشعاع تاريخيّ عريق لكنه مقطوع عن أبعاده الزمنيّة، إلا أنّ ما يضعف هذا الاستحضار هو مجيئه في إطار إيراد الأسماء وسردها دون الإشارة إلى الصور المشرقة التي خلّدتها هذه الرموز النضالية، وإن بدا هذا الحشد للأسماء شكلًا من أشكال التفجّر الشعوري لدى جويدة لما تعانيه القدس، في الوقت الذي يحفل فيه تاريخنا بالمخلّدين ولا أبطال جدد. والقدس في هذا المقطع فقدت معالم الحياة ومباهجها، وهي بحاجة إلى من يأتي لإحيائها، يظل ذلك في إطار التساؤل؛ لأن الشاعر مترقّبٌ آملٌ لهذا، لكنّه يفتقد إلى العلامات المنبئة، فيما

يلمح تفاصيل انحسار الحلم، ولذلك يقول في النهاية[1]:

أيّ الحكايا ستُروى عارُنا جللٌ

نحنُ الهوانُ وذُلّ القدس يكفينا

حزني عنيدٌ وجُرحي أنتَ يا وطني

لا شيءَ بعدَك مهما كانَ .. يُغنينا

إنّي أرى القدسَ في عينَيْـكَ ساجدةً

تبكي عليكَ وأنتَ الآن تبكينا

ما زالَ في العينِ طيفُ القدسِ يجمَعُنا

لا الحُلمُ ماتَ ولا الأحلامُ تُنسيــنا

وفي هذه الصورة التي تأخذها المدينة المحتلة بما فيها من دلالات الإعتام والإظلام الذي يسودها فهو إنما يؤكّد على أنّها مدينة حزينة مقهورة ومأسورة، وهي كذلك تفيض بالدماء[2]:

ما عادَ فيكِ مدينتي شيءٌ .. ليمنحنا الضياءْ

فالليلُ يحملُ كالضلالِ سيوفَهُ

وبحارُنا صارتْ دماءْ

ويقول الشاعر في قصيدة " إلى آخر شهداء الانتفاضة"[3]:

مُت صامدًا

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان طاوعني قلبي في النسيان، قصيدة " مرثية حلم " ص ٣٧٣.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان دائمًا أنت بقلبي، قصيدة "عودة الأنبياء"، مج ١، ص ٣٢٩.

(٣) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان في ليلة عشق، قصيدة " إلى آخر شهداء الانتفاضة، مج ٣، ص ٤٥٣.

واترُكْ عيونَ القدسِ تبكي

فوق قبرِكَ ألفَ عامْ

مُتْ فوقَ هذي الأرضِ.. لا ترحلْ

وإنْ صلبوكَ فيها كالمسيحْ

فغدًا سينبتُ ألف صُبحٍ

في ثرى الوطنِ الذبيحْ

ويوظف الشاعر محنة المسيح ومعاناته حين قدّم نفسه فداءً للبشريّة بصورة بسيطة ومباشرة(1)، بمقابل محنة المدينة القدس التي تبحث عمن يقدم الدماء والأرواح لافتدائها، وتبدو القدس في هذه الصورة مكانًا موحشًا، يقول في مقطع آخر من القصيدة ذاتها:

حتى ولو صلبوكَ حيـًّا... لا تُهـادِنْ

هلْ يستوي البطلُ الشهيدُ

أمامَ مأجورٍ وخائنْ؟!

ويريد الشاعر أن نجعل من القدس دافعًا لمقاومتنا، ويرفض نبرات الاستسلام، ويعِد بميلاد صبحٍ جديد.

(1) "يعتقد النصارى أنّ عيسى عليه السلام قد صُلب ثم كفّن ودفن ومات ثلاثة أيام ثم بُعِث، ثم صعد إلى السماء، واعتقادهم بصلبه باطل بالأدلة من كتابهم"، انظر: الخولي، محمد علي(1990)، **حقيقة عيسى عليه السلام**، دار الفلاح للنشر والتوزيع، عمان، ص 57. وفي القرآن الكريم، قال الله تعالى: "وقولِهِمْ ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا ٱلْمَسِيحَ عِيسَى ٱبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ ٱللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ ٱلَّذِينَ ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ لَفِى شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا ٱتِّبَاعَ ٱلظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًۢا ﴿157﴾ بَل رَّفَعَهُ ٱللَّهُ إِلَيْهِ ۚ وَكَانَ ٱللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا﴾ النساء: 157-158.

ويحصل أن يذكر الشاعر في قصيدته عن المدينة المحتلّة الحديثَ مدنا أخرى تعاني الظلم، ما يدعو الشاعر إلى التجوال بين هذه المدن راثيًا واقعها، مؤكدًا وحدة المصير والمعاناة والانتماء[1]، لتصبح مدينة القدس جزءًا من كلٍّ ملتحم، يقول [2]:

أنــا صــامدٌ في الأرضِ بــين ترابِهــا　　وسْطَ النخيلِ وفي شذى الزهـراتِ

عنـدَ الخليــلِ وخلـفَ غـزة كلّمــا　　لاحَــتْ وفي يــدها الصــباحُ

أنـا صـامدٌ في القـدسِ حـين تعيـدني　　طفلًـا أحلّـق في شـواطئ ذاتــي

أنــا صــامدٌ في ليــل يافــا كلّمــا　　ذابــت مآقيهــا مــن العــبراتِ

وتصبح مدينة القدس وباقي المدن الفلسطينية كلّها كحال الجسد الذي دبّ فيه الداء فتداعى له سائره.

يقول في قصيدةٍ أخرى[3]:

مِنْ عشْرِ سنينْ

ماتَ أبي برصاصَةِ غدْرْ

كفّنْتُ أبي في جَفْنِ العَيْنِ

ولنْ أنسى عنوانَ القبْرْ

فأبي يتمدّدُ فوْقَ الأرضِ

بعرضِ الوطنِ وطولِ النّهرْ

---

(١) عبيدات، زهير (٢٠٠٦)، **صورة المدينة في الشعر العربيّ الحديث،** دار الكندي، عمّان، الأردنّ، ص ٨٤.

(٢) جويدة، **قصائد في رحاب القدس،** لن أسلّم رايتي، ص ٢٤.

(٣) جويدة، **قصائد في رحاب القدس،** قصيدة "إن هان الوطن يهون العمر"، ص ٣٩.

بينَ العينَيْنِ تنامُ القدسُ

وفي فمِهِ قرآنُ الفجرْ

أقدامُ أبي فوقَ الطاغوتِ

وصدْرُ أبي أمواجُ البَحْرْ

لمحوهُ كثيرًا في عكّا

بينَ الأطفالِ يبيعُ الصبرْ

في غزّةَ قالَ لِمَنْ رحلوا

إنْ هانَ الوطنُ يهونُ العُمْرْ

على أنّ للقدس كذلك – العاصمة الحلم- مكانةً مهمّة تحتّم عليه استدعاء العواصم العربيّة والإسلاميّة المشتركة معها بالهمّ. ويشير الشاعر إلى الأدواء التي باتت تهدد دعواتها إلى الوحدة، وبذلك تكون القدس واحدة من كثيرات من المدن التي دفعت ثمن التخاذل(1):

يا جامعَ النّاسِ حولَ الحقّ .. قد وهَنَتْ

فينا المروءةُ أعْيَتْنا مـــآسينا

بيروتُ في اليَمّ مائتْ

قُدْسُنا انتحرَت

ونحنُ في العارِ نسقي وَحْلَنا طينا

بغدادُ تبكي .. وطهرانُ يحاصِرُها

بحرٌ من الدمّ بات الآن يسقينا

---

(1) جويدة، **الأعمال الكاملة**، من ديوان طاوعني قلبي في النسيان، قصيدة "مرثية حلم"، مج2، ص ٣٦٨.

إنّ هذا الشجن لا يقف بالشاعر عند هذا الحدّ، لكنّه يدفعه ليقدّم بكائيّة حزينة للقدس تمتدّ في روحه المثقلة بحجم الوطن العربيّ كلّه [1]:

وطنٌ بلَوْنِ الصّبحِ كانْ

يمتدّ منْ صَوْتِ المؤذنِ

في ربوعِ الشامِ للسودانْ

ينْسابُ فوقَ ضِفافِ دجلةَ

ينتشي فيها..

ويرقُصُ في رُبا لبنانْ

ويُطِلُّ فوقَ خمائلِ الزيتونِ

في بغدادَ .. في حلب.. وفي عمّـــان

عيناهُ دجلَةُ والفُراتُ..

جناحُـــهُ يمتدُّ في اليمَنِ السعيدِ

إلى ضفافِ المغربِ العربيّ

مِن أقصى الخليجِ إلى ذرى أسوانْ

القلبُ في سيناءَ ينبُضُ

يحمِلُ النيلَ المتوّجَ بالجلالِ

فتسجُدُ الشطـــآن

وطنُ تطوف عليهِ مكّة كعبةُ الدنيا

وبيتُ الحقّ والإيمانْ

---

(١) جويدة، **قصائد في رحاب القدس**، قصيدة "رسالة إلى صلاح الدين"، ص ١٧٥.

وفي مقطع آخرٍ من القصيدة ذاتها، يقول الشاعر:

القدسُ تبدو في ثيابِ الحُزنِ ..

قنديلا بلا ضوءٍ ..

بلا نبضٍ .. بلا ألوانْ

تبكي كثيرًا

كلّما حانَتْ صلاةُ الفجرِ

وانطفأتْ عيونُ الصبْحِ..

وانطلقَ المؤذّنُ بالأذان

وبذلك يؤنسن الشاعر مدينة القدس، لكنّه لم يستطع أن يخرج من أساه فيخاطبها معشوقة ً أو محبوبة إلا في قصيدة واحدة بعنوان " لأنّك عشت في دمنا"، حيث يقول[1]:

نسيناكِ!!

وكيف .. وأنتِ رغم البعد كنتِ غرامَنا الأوّل؟

وكنتِ العشقَ في زمنٍ نسينا فيه

طعم الحبّ .. والأشواق .. والنجوى

وكنتِ الأمنَ حينَ نصير أغرابًا بلا مأوى

وتبقى الصورة الثابتةً لها على امتداد القصائد هي صورة امرأة مقهورة ومغتصبة[2]:

قبيحٌ يا زمانَ اليأسِ ..

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان شيء سيبقى بيننا، قصيدة " لأنك عشت في دمنا"، مج٢، ص٨٣.

(٢) جويدة، **قصائد في رحاب القدس**، قصيدة " رسالة إلى شارون "، ص ٩٩.

حينَ يصيرُ وجهُ القُدْسِ

في عَيْنَيْكَ أحزانا

يبولُ الفاسِقُ العِربيدُ جهرًا في مساجِدِنا

يُضاجِعُ قُدْسَنا سَفَهــًا

ويقضي الليلَ في المِحرابِ سكرانا

إنّه أبشعُ امتهانٍ يمكن أن يطالَ مكانًا مقدّسًا برموزه المتمثلة بالمساجد والمحاريب، وبالقدس القبلة الأولى التي توجّه إليها المسلمون في صلاتِهم يومًا.

وتضيء قصيدة الشاعر بوضوح البعد الحضاري للمدينة حين تجتمع لديه الأحداث والرموز التاريخيّة والدينية على اختلافها جنبًا إلى جنب[1]:

جلبابُ مريمَ ..

لمْ يزَلْ فوقَ الخليلِ يُضيءُ في الظلماءْ

في المهدِ يسري صوتُ عيسى..

في ربوعِ القُدْسِ نهرًا مِنْ نقاءْ

يا ليلة الإسراءِ عودي بالضياءْ

هزّي بجذعِ النخلةِ العذراءْ

يسّاقطُ الأملُ الوليدُ..

على ربوعِ القدْس..

تنتفضُ المآذِنُ .. يُبْعَثُ الشهداء

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان أعاتب فيك عمري، قصيدة "ماذا تبقى من بلاد الأنبياء"، مج ٣، ص ٣٦٠-٣٦٢.

وينتقد الشاعر بقاء القضية الفلسطينية في مضمار البكاء وقعود الهمم، ويستمر في نقد التقاليد الشائعة التي أحالت ذكرى النكبات إلى مناسبات للتباري بالقول والخطب؛ ففي الذكرى الخمسين لضياع فلسطين، يبدو الشاعر رافضًا للواقع العربيّ، معنّفًا ومدينًا كذلك لأبرز معاهدات السلام التي جعلت من العرب يتخلون أكثر يومًا بعد يوم عن قضيتهم، يقول الشاعر في مشهد جنائزيّ – كأنه يضع يده على موضع الخلل-:

ماذا تبقّى من بلاد الأنبياء؟

خمسون عامًا

والخناجر تملأ الدنيا ضجيجًا

ثم نبتلع الهواءْ

ثم يردف فيقول:

ماذا تبقى من بلاد الأنبياء

ما بين أوسلو..

والولائم .. والموائد والتهاني.. والغناءْ

ضاعت فلسطين الحزينة

فاجمعوا الأبناءَ حول رفاتها

وابكوا كما تبكي النساء

وهنا يُــقيم الشاعر مأتمًا، ويحشد كلّ الأدواء التي تستشري في جسد القضيّة وتعطّل حلّها، ويُشعِر بهذا السؤال الاستنكاري الذي يجعله لازمة لكل مقطوعاته في هذه القصيدة، أنّ الجواب هو: لم يبقَ شيء، ويحاول الشاعر من خلال ذلك أن يضعنا في خطورة الراهن والقادم، فحديثه عن الرفات يعني أنّ آماله في إنقاذ ما

تبقى لم يعد ممكنًا، وإن كان الشاعر ينظر إلى قدسيّة هذه الأرض من قدسيّة الأنبياء التي مرّت عليها، فإنّه يحاول أن يواجه القارئ مستخدمًا هذا الرمز للأنبياء كوسيلة تثوير، لكنّ محاولات الشاعر تكاد لا تفلح، لأنه يسلّم في النهاية إلى أنه لا يخاطب إلا عاجزين، يحطهم عن مرتبة الاقتدار والرجولة، ويدعوهم لكي يبكوا "كما تبكي النساء"، وبهذا يرتهن الشاعر للظرف السيء الذي تركه وغيره من الشعراء يتحوّلون من نبرتهم الشعريّة العالية إلى نبرة أخرى جديدة اقتضتها مرحلة "ما بعد أوسلو".

هذا المشهد الشعريّ المشوب بالحزن مرة، وبالعزيمة والأمل مرة أخرى ظلّ حاضرًا في التجربة الشعريّة لفاروق جويدة على امتدادها، حيث لم يحدث أنّه تخلّى عن الأمل لحظة واحدة، وظلّت أعتى قصائده إدانة ويأسًا تغلق أبوابها على تفاؤليّة كبيرة يستشرف الشاعر من خلالها واقعًا أفضل للقضيّة الفلسطينيّة وما سواها من القضايا على امتداد المشهد العربيّ كلّه، وكم هي نبوءات الشاعر التي صدقت، وكتب لها أن تصبح شاهدة على أنّ الأمل وسيلة مشروعة وممكّنة للخلاص!.

وبقي الاستحضار الديني الوسيلة الأبرز لإحلال التفاؤل محل اليأس تبعًا للتوجيهات القرآنيّة الكثيرة، التي يعيش الشاعر عليها بانتظار الغد، يقول الشاعر في إحدى قصائده[1]:

إنّ الشعوب وإن توارتْ

في زمان القهرِ

سوف تطلّ من عليائها

ويعودُ في يدِها الزمامْ

فارفع جبينَك نحو ضوْءِ الصبحِ

إنّ الفجرَ آتٍ

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان في ليلة عشق، قصيدة "آخر شهداء الانتفاضة"، مج ٣، ص ٤٥٣.

لن يطولَ بنا الظلامْ

ويرى الشاعر أنّ مصلحة الوطن العربيّ ألا يركن إلى اليأس مشيرًا إلى الجهود التي حققتها المقاومة العراقيّة والفلسطينيّة في إثارة الرأي العام الأمريكي، ويؤكد على أن هذه المقاومة تثبت أننا ما زلنا أحياء، وأننا لا زلنا نقاتل[1].

٢. مصـر

مصر موطن الشاعر الذي ظلّ يصعّد الزفرات حزنًا عليه وعلى ناسه، ويسمو الشاعر من خلال ذلك إلى كل ما هو إنسانيّ؛ فهو يعيش على مقربة من الناس وينوء بآلامهم ويمضي في نصرة الجياع، ورفض الظلم، ويرى أنّ الجهل داءٌ خطير في جسم الأمة وشعوبها، ونعمة كبيرة متحصّلة لدى حكامها.

كما يمضي الشاعر خلف قضيّة الحريّة بوصفها شاغلًا أساسيًا ومؤرّقًا للمواطن العربيّ بعامّة، ويفرّع الشاعر الحريّة في قصيدته في مصر إلى حريّات، وتبرز منها حريّته في التعبير والكتابة، وبذلك تبدو رغبات الشاعر الشخصيّة وشكواه من عجزه عن أن يقول ما يشاء.

لكنّ بقاء الشاعر إلى جانب المهمشين والكادحين والفقراء، وإيمانه بأن ما يسعى إليه في الحقيقة أمر يسبق الحصول على الحريّة بدرجات، جعله يأخذ على عاتقه أن يغدو صوتهم العالي الذي لا يُهادن، فـ" الشاعر الوطنيّ يخون شعبه إذا لمْ يعانقه بقصيدة"[2].

---

(١) مصطفى، نادية محمود (تقديم): **خصائص الثقافة العربية والاسلامية في ظل حوار الثقافات،** محاضرة للشاعر فاروق جويدة بعنوان "لسنا خارج العصر" ٢٨/ ٤/ ٢٠٠٤، سلسلة محاضرات حوار الحضارات (٣)، دار السلام للطباعة والنشر، ص ١٦٧.

(٢) السيد جاسم، عزيز (١٩٩٥)، **دراسات نقديّة في الأدب الحديث،** الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، ص ٦٦.

إنّ ما يدعو إلى قلق الشاعر تجاه وطنه وأهله أنه لا يرى أبسط الحقوق تؤدى إليهم حين يُفتقد الرغيف من أيدي الصغار، وهو ما يدفع به إلى أنْ يترفق بالجياع، ويرحم المساكين، ويلعن لصوص الشعوب والمتاجرين بدمائهم. وبذلك يلتبس الإنساني بالسياسي في قصيدة الشاعر فاروق جويدة حتى لا يكادان يفترقان.

ولا شكّ أن قصائده في هذا الباب بمثابة ثروة وثورة إنسانيّة؛ لأنّها تقف على خيط رفيع بين غضبه وحنقه، ومحبّته الشديدة لمصر. وبين هذا وذاك تقوم القصيدة لديه على أبلغ ما يكون التوصيف. ويبدو توجّه الشاعر لوطنه عبر صوته الصادق في الكتابة عن البسطاء، والتأكيد على أحلامهم .

ويبني جويدة عالمه الشعريّ في هذا الباب على جمع السياسيّ إلى الاجتماعيّ إلى الإنساني، ويبدو حبّه لمصر خالصًا لا تبرره أية منفعة، لكنّ هذا الوطن يتأبّى على الشاعر ويلفظه، فيقرر الشاعر في النهاية أن يبادله الإنكار بالإنكار. وقد هيأت حساسية الشاعر العالية للكشف عن براعته في تطويع الشعر لقضايا العصر، وسرعة الاستجابة للحدث، لنراه يعالج قضية الهجرة؛ هجرة الشباب المصريين الكادحين في سبيل لقمة العيش التي ضنّت بها مصر عليه، يقول[1]:

أهفـــو لأرضٍ لا تســـاوم فـــرحتي ... لا تســـتبيح كـــرامتي .. وعنـــادي

أشـــتاق أطفـــالا كحبّـــات النـــدى ... يتراقصـــون مـــع الصـــباح النـــادي

اشـــتقتُ يومـــا أن تعـــود بـــلادي ... غابَـــتْ وغبْنـــا وانتهـــت ببعـــادِ

(١) جويدة، فاروق (٢٠١٠)، **ديوان هذي بلاد لم تعد كبلادي**، قصيدة "هذي بلاد لم تعد كبلادي"، دار الشروق، ط٢، القاهرة، ص ٤٢. والقصيدة مهداة إلى شهداء مصر من الشباب الذين ابتلعتهم الأمواج على شواطئ إيطاليا وتركيا و اليونان.

وإشارة الشاعر إلى أنّ بلاده هي التي غابت دلالة على أنه يعاني حالة من الاغتراب النفسيّ حين كان يعيش فيها، وأمنياته السابقة تنبي عن حالة الهوان التي يحياها، وعن الأطفال الذين يفتقدون إلى السعادة والابتسام، ويؤكد الشاعر أنّ موطنه قد آثر أن يهادن السماسرة على ما في ذلك من خيانة للطموح الشعبيّ . إنّه يذهب إلى أبعد من ذلك بكثير، ليتركها في صورة امرأة فاسدة(١):

أحببتهـــا حتـــى الثمالـــة بينمـــا   باعــت صــباها الغــضّ للأوغــادِ

هـــذي بـــلادٌ تـــاجرتْ في عِرْضِـــها   وتفرّقـــت شِـــيَعًا بكـــلّ بـــلادِ

وفي حالة الشدّ والجذب بين الشاعر ووطنه، يحسّ الشاعر أنّ الوطن يحبّ أبناءه لكنّه يميل إلى كفّة الفئة المتحكّمة بالأموال والسلطات فيها؛ لأنه لا يقوى على غير ذلك، كأنّ الشاعر يحاول أن يجعل من الوطن نفسه ضحيّة كذلك؛ لأنه في قرارة نفسه لا يستطيع التسليم لحقيقة أنّ هذا الوطن الذي أحبه طويلًا قد يجني عليه، يقول(٢):

لا تســـألوني عـــن دمـــوع بـــلادي   عـــن حزنهـــا في لحظـــة استشـــهادي

في كـــلّ شـــبر مـــن ثراهـــا صـــرخةٌ   كانـــت تهـــرولُ خلفنـــا وتنـــادي

لكنّ الشاعر لم يعد قادرًا على أن يقدّم عنها الأعذار، وكيف يسامحها وهو يتذكّر الأجساد التي تزاحمت، والبحر الذي أخذهم في لجته وابتلع أجسادهم الغضّة وأحلامهم الصغيرة ؟، فإن كان من ذنبٍ لها فقد استسلمت " للص والقواد" وما كان لها أن تفعل(٣):

---

(١) جويدة، **ديوان هذي بلاد لم تعد كبلادي،** قصيدة "هذي بلاد لم تعد كبلادي"، ص ٤٣-٤٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٤.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٥.

البحـــرُ لمْ يـــرحم بـــراءة عُمرِنـــــا تتـــزاحمُ الأجســـاد بالأجســـادِ
حتـــى الشـــهادة راوغـــتني لحظـــة واســـتيقظَت فجـرًا أضـاءَ فـؤادي
كــلّ الحكايـــة أنّهـــا ضـــاقتْ بنـــا واستســـلمت للـــصّ والقـــوّادِ
وصـــرختُ والكلمـــاتُ تهـــربُ مـــن فمـــي: هـــذي بـــلادٌ لم تعُـــدْ كـــبلادي

إنّ معضلة إحساس الشاعر بالاغتراب عن الذات والمجتمع والدولة تكمن في محاولاته الدائبة للبحث عن مخرج؛ لتجاوز حاضره المغرق في القسوة لكن دون جدوى، ليبقى أمام خيارين أحلاهما مرّ؛ إما الانسحاب والانكفاء على الذات، وفي مرحلة أخرى تدجينه وتحويله إلى كائن عاجز، أو تثويره للوقوف في وجه دواعي اغترابه، وهذا الوقوف إن ظلّ فرديا لا تدعمه قوى مجتمعة فإنه لا يعين صاحبه على المجابهة[1]، ولنا أن نقول إنّ الشاعر قد حاول في بداية الأمر أن يساير عواطفه تجاه مصر، وأن يذكّرها – وهي التي تعرف جيدًا- أنه يحبّها . ويخاطب الشاعر فيها النيل؛ ليجسّد مفارقة واضحة في النهر الذي كان يفيض لتخصب الحياة من حوله لكنه اليوم يبخل على الأبناء. في هذه المعاتبة الطويلة عبر القصيدة يحاول الشاعر أن يقدم لمصر فرصة كي تعدِل عن أخطائها، إنه يحاول عبر هذه الضراعة بتكرار ندائه إلى النيل أن يطلب منها أن ترأف بحال الإنسان المصريّ البسيط العاشق لها[2]:

كُنتَ الحبيبَ الذي داوى مواجِعَنا أينَ الهوى والمنى .. أينَ المواويلُ

(١) بركات، حليم (٢٠٠٦)، **الاغتراب في الثقافة العربيّة – متاهات الإنسان بين الحلم والواقع –**، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط١، بيروت، ص ٩-١٢.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان زمان القهر علّمني، قصيدة "وتبقى أنت يانيل"، مج ٢، ص ٣٠٦-٣٠٨.

قـد كُنـتَ يـا نيـلُ خمـرًا لا نحرّمِهـا أصبحتَ سُمّا .. فهل للقتلِ تحليلُ؟

مـا زالَ يـا نيـلُ عشـقي فيـكَ يهـزمني والعشـقُ كالـداءِ لا يشـفيه تأميـلُ

ثم ينهض الشاعر من حالة الضياع التي تنتابه ليستعين بالأمل مرات ومرات، وليشير أنه لن يتخلّى عن حلمه لعودة مصر إلى صورتها الحبيبة إلى نفسه، فيقول:

أحلامنـا لم تـزل في الطـين نغرسـها إنْ يرحل العمر.. ما للحلم ترحيـلُ

مـا زلـتَ في العَـيْنِ ضـوءًا لا يفارِقُنـا فالكلّ يمضـي وتبقـى أنـتَ يـا نيـلُ

ويبيّن الشاعر ضرورة أن يكافح الإنسان المصريّ كل قوى الشرّ التي يرمز إليها الشاعر بالظلام والجلادين والسارقين، ويمضي ليؤكد أنّ هذه الآفات كلها عارضة ووحده الوطن باق.

وتُشخَص حالة الاغتراب النفسي لدى الإنسان العربيّ نظرًا لاضطراب البنية الاجتماعيّة، ووقوع الفرد تحت وطأة الاستغلال الطبقيّ والظلم والحرمان، حتى تتسع الهوّة بين الفقراء والأغنياء، الضعفاء والأقوياء ما يؤكد من إحساس الفئة الضعيفة بالعجز والخوف، والانسحاب إلى الزاوية ومعاينة اغترابها على صعيد الوعي الذاتي وفي نظرتها إلى السلطة المهيمنة[١]، وقد جعل الشاعر – وفقًا لذلك– مسألة الفقر مقابلًا للقهر والذل الناتج عن تحكم السلطة بالعباد، حين يغيب العدل وينعدم التوازن، وتشيع الكراهية بين آكلي الأموال وأصحاب النفوذ من جهة، والفقراء والمهمشين من جهة أخرى، حتى يبقى المتنفذ متنفذًا والكادح كادحًا[٢]:

وحدي أنامُ على ترابكِ

(١) بركات، حليم، **الاغتراب في الثقافة العربيّة – متاهات الإنسان بين الحلم والواقع** –، ص ٥٩-٦١.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان آخر ليالي الحلم، قصيدة "هذي حكايتنا معًا"، مج ٣، ص ١٠٣-١١٧.

كفّني عيني

بضوءٍ من رحيق الفجر

مِن سعف النخيلْ

فلكم ظمئتُ على ضفافِك

رغم أنّ النيلَ يجري

في ربوعك ألفَ ميلْ

حتى يقول:

حقّي عليه رغيفُ خبزٍ آمنٍ

وكرامة الإنسانِ للإنسانِ

وتجسّد قصيدة "ماذا أصابك يا وطن؟" الوصف الدقيق لإحساس الطبقة المهمشة في مصر بالتوزيع الجائر للثروات، ما يعني أن الشاعر مسكون بهواجس تحقيق العدالة للأمة والوقوف في وجه كل ما يعطّل السعي لتوفير حياة كريمة للمصريين والوقوف في وجه ما أسماه بـ "الداء الحقيقي" المتمثل في برامج التنمية الوهمية والكاذبة، ويرى الشاعر أنّ مصر ليست دولة فقيرة لكنها دولة منهوبة[1]، وكتبت هذه القصيدة لضحايا العبّارة الآتية من السعوديّة والمحمّلة بالمصريين، وقدّم لها الشاعر بالآتي: "إلى ضحايا سفينة الموت سالم إكسبرس"، يقول فيها[2]:

(عمّي فرج)

رجلٌ بسيط الحال

(١) مصطفى، نادية محمود (تقديم): **خصائص الثقافة العربية والاسلامية في ظل حوار الثقافات**، ص ١٦٩.

(٢) جويدة، فاروق (٢٠١٠)، ديوان **ماذا أصابك يا وطن؟**، قصيدة " ماذا أصابك يا وطن"، دار الشروق، ط٢، ص ١٩.

لم يعرف من الأيّامِ شيئا

غيرَ صمتِ المتعبينْ

كنّا إذا اشتدت رياحُ الشكّ

بيْنَ يديهِ نلتمسُ اليقينْ

ووقائع حكاية العم فرج أنه نظر من حوله ورأى كل شيء قد تبدل، ولم يجد في حقول القمح سوى "الفئران تسكر من دماء الكادحين"، ثم تناول إعلانًا في صحيفة يطلب العاملين في رحلة إلى بلاد النفط، فهزّه الشوق لكي يحج ويزور خير البريّة، إنّه يفكر في الإعلان ويُسرّي عن نفسه بالقول:

كلّ شيء فيكِ يا مصرُ الحبيبة

سوف ينسى بعد حينْ

أنا لست أوّل عاشقٍ نسيته هذي الأرضْ

كم نسيت ألوف العاشقينْ

ثم يغيب العم فرج في رحلته من أجل الرغيف لأبنائه، لكنّه ككل المصريين البسطاء يعاني في كل لحظةٍ حنينه الشديد إلى مصر، وتمرّ به السنوات، ويعود على متن الباخرة بشوقه الجارف ليطأ أرض بلاده مرة ثانية، لكنّ للأقدار رواية أخرى تكتبها على فرج الذي صرف عمره في الغربة وعلى كثيرين سواه لم نعرف لهم اسمًا ولا حكاية؛ إنهم المهمشون في كل أرض-، وليس لهؤلاء أن يحملوا أية ملامح[1]:

عمّي فرج

قد حانَ ميعادُ الرجوعِ إلى الوطنْ

(١) جويدة، **ماذا أصابك يا وطن؟**، قصيدة "ماذا أصابك يا وطن"، ص ٢٨-٣٠.

عمّي فرج

وضع القميصَ على يديْهِ

وصاح: يا أحباب لا تتعجبوا

إنّي أشمّ عبير ماء النيل فوق الباخرهْ

هيا احملوني

كي أرى وجه الوطن

ويستعيد الشاعر حكاية سيدنا يعقوب، وكأن الكمد الشديد الذي أطاح به لم يغادره إلا ساعة اشتمّ من بعيد "عبير ماء النيل"، لكنّ اللحظة التي عاش العم فرج لأجلها سنوات طويلة بدأت تتبدّد أمام ناظريه حين أخذته عتمة البحر على مقربة من "الشاطئ الموعود"، ولم تكتمل فرحته برؤية أولاده والأرض، فيما رُدّ سيدنا يوسف إلى حضن أبيه. إنّ جويدة بالوصف الدقيق لواقعة غرق العبارة يحمّل نفسه عبئا ثقيلا في استحضار شخصيّة فلاح بسيط شهدَ الشاعر معه لحظات الموت وأشهدَنا عليها، إننا نشعر من خلال هذا الاستحضار ما يفرضه الشاعر على نفسه من تخيّل للحظات الأخيرة لهؤلاء المصريين قبل أن يتخذوا من قرارة البحر مأواهم الأخير[1]:

والماءُ يفتحُ ألفَ بابٍ

والظلامُ يدقّ أرجاء السفينة

غاصَت جموعُ العائدينَ تناثرتْ

في الليلِ صيحاتٌ حزينهْ

وتسمّرتْ عيناهُ فوق الشاطئ الموعودِ..

(١) المصدر السابق، قصيدة "ماذا أصابك يا وطن"، ص ٣٠-٣٢.

راودَهُ حنينه

آهِ يا وطني

أمدّ يديّ نحوَكَ .. ثمّ يقطعُها الظلامْ

وأظلّ أصرخُ فيكَ: أنقذنا .. حرامْ

بالله أنقذنا .. حرامْ

بالله أنقِذنا .. حرامْ

وتفيض روح العم فرج ومن معه، ولكن الحكاية لا تتوقف عند هذا الحد، وليس غريبًا أن يمضي الشاعر في قصّته الشعريّة إلى أن يسجّل لها نهاية؛ نهاية تؤكد أنّ عناء هذه الطبقة لا ينتهي أبدًا إلا بالموت بلا كرامة كما هي الحال دائما بالنسبة إلى هؤلاء بعيدًا عن أوطانهم، فما هي الكرامة التي خسرها هؤلاء البسطاء بالموت في عُرْض البحر؟ إنها بالتأكيد كرامة الدفن في الأرض التي لطالما أحبوها، وقدموا أرواحهم في السابق دفاعًا عنها. وتُختتم القصيدة بعتاب وإغفاءة أبديّة، يُطبق فيها الشاعر قصيدته على مرارة عميقة[1]:

واسودّت الدنيا .. وقامَ الموتُ

يروي قصّة البسطاءِ

في زمنِ التخاذلِ .. والتنطّعِ .. والهوانْ

عمّي فرج

بين الضحايا كانَ يُغمِضُ عيْنَهُ

والموجُ يحفرُ قبرهُ بين الشّعابْ

وعلى يديْهِ تُطلّ مسبحةٌ ويهمِسُ في عتابْ:

(١) جويدة، **ماذا أصابك يا وطن؟**، قصيدة "ماذا أصابك يا وطن"، ص ٣٢-٣٥.

الآنَ يا وطني أعودُ إليكَ

توصِدُ في عيوني كلَّ بابْ

لِمَ ضِقتَ يا وطني بِنا؟

قدْ كانَ حلمي

أنْ يزولَ الهمُّ عنّي

عندَ بابِك

قد كان حُلمي

أنْ أرى قبري

على أعتابِكْ

الملحُ كفّنني

وكانَ الموجُ أرحمَ من عذابِكْ

وبخِلتَ يا وطني بقبرٍ

يحتويني في ترابِكْ

فبخِلْتَ يومًا بالسكنْ

والآنَ تبخلُ بالكفنْ

ماذا أصابكَ...

يا وطنْ

إن عزل العِبارة الأخيرة "يا وطن" عن سياقها في الشطر الذي يسبقها يجعل من خطاب عمي فرج شديد اللهجة تجاه الوطن بعض الشيء، فسكوته لحظة قبل أن يوجّه كلامه إلى الوطن يحمل لومًا شديدًا وخيبة بقيت في صدره حتى النهاية. وعبر

هذه الحواريّة الطويلة الأقرب إلى المونولوج الداخلي يبدو كأن الشاعر من خلال العم فرج يتحدث من نفسه إلى نفسه ليسمعه العالم كلّه. إنّ الصورة المرسومة تجسد مفارقة كبيرة في الوطن الذي ضاق وعاف أبناءه، حتى القبر لم يعد متاحًا فيه، فيما تبدو الأمواج العاتية والظلام الذي ابتلعهم أرحمَ من عذاب الوطن، وبات الملح هو الكفن، وبذلك تغلق القصيدة أبوابها على الموت حين يبدو ملاذًا آمنًا يقبله هذا الرجل بديلًا عن العيش بلا كرامة.

ورغم محاولات الشاعر مرارًا في ألا يسمح لإحباطاته بالتحكم به، إلا أنّه يجد نفسه محاصرًا بها، بما لا يسمح له أن يتجاوزها في قصيدته، ولأنّه يريد العيش الحر، ويرفض على الدوام الاستسلام للتشاؤم، إلا أنّ قصيدته تضعه دومًا في مصادمة مفضوحة مع الواقع ومع الفئات الباغية، في مقابل تلك الفئة الأخرى التي اعتادت المسالمة والإذعان؛ وفي الوقت الذي تغيب فيه استقلاليّة الفرد وقيمته كإنسان، ويغيب معها وعيه بالمسؤوليّة تجاه نفسه وتجاه الآخرين يقول جويدة[1]:

باللهِ يا مولايَ قُلْ لي

كيف تنبُتُ في جبينِ الحزن

أطيافُ ابتسامة

وأراكَ يا مولايَ تضحكُ

والصغارُ على رصيفِ الجوع ..

يلتقطون شيئًا

من صناديقِ القمامة

ويطلّ وجهكَ فوق أوراقِ

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان زمان القهر علمني، قصيدة "ابتسامة"، مج ٢، ص ٣٢٠.

الصحيفةِ يبتسمْ

أيقنتُ يا مولايَ

أنّ الجهلَ مِن خيرِ النعمْ

فهو يتحدث عن الجوع الذي ينهك وجوه الأطفال بلا رحمة، فيما وجه الحاكم يطل باسمًا في مفارقة قاسية، ويهزأ الشاعر به حين يخاطبه بـ"يا مولاي"، وهو شكل من أشكال التحريض، وإلا فكيف يمكن له أن يقدّم احترامه لمن يجوّع الأطفال ويستغلّ بساطة الناس؟.

والشاعر إذ يرنو إلى واقع مغاير تسوده الحريّات، يرى أنه لا بد من التحرّك إلى الداخل، ومحاولة إصلاح ما فسد من العقل المصريّ المستنير، وما يتهدده بتاريخه وفكره وحضارته، ويشير الشاعر إلى الإعلام الذي بحسب قوله " يشارك بقصد أو دون قصد " في إحداث هذا الخلل[1].

وظل الوقوف على مفهوم الحرية متداخلًا برؤى دينية وسياسية متباينة، وقد ظهرت الحريّة في التاريخ العربيّ الإسلامي بعيدًا عن معناها السياسي بوقوفها نقيضا للحكم المطلق الإستبدادي؛ إنما توضحت باعتبارها نقيضًا للعبودية، ومن منطلق آخر، فقد تحركت في دائرة الحديث عن الاختيار مقابل الجبر، وبذلك جلل المفهوم بصبغة دينية مذهبية[2]، لكن للشاعر ههنا موقفًا سياسيًا من تقويض حريّات الصحافة، وانتهاك الحقوق الفكريّة في التعبير عن الرأي دون محاسبة، وهو يعلن جهرًا أنه لن يكون يومًا صوتًا للسلطان[3]:

---

(١) برنامج " مع فاروق جويدة"، قناة الحياة المصريّة، ١٣ أيار٢٠١١ .

(٢) الجنحاني، الحبيب (٢٠٠٩)، مفهوم الحرية في الفكر العربيّ، **مجلة العربي الكويتية**، عدد ٦٠٣، فبراير، ص٢٠-٢٣.

(٣) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان ألف وجه للقمر، قصيدة " أغنية للوطن "، مج ٣، ص ١٦٦.

ماذا يُضيرُكَ أن يصير الحرفُ حرًّا

لا قيودَ .. ولا سياطَ .. ولا سجونْ ؟!

يا أيها النهرُ الجليلْ

أنا من بلاطِكَ مستقيلْ

أنا لن أغنّي في سجونِ القهرِ

والليلِ الطويلْ

وفي آخر السياقات وأبرزها في الشأن المصريّ في قصيدة جويدة تبدو ثورة يناير؛ لتضع في صدارة أهدافها حدًا للخيبات التي لاحقت الشاعر سنوات طوالا، ولتبدو نقطة تحول يتخفّف الشاعر عبرها من كل الأحمال التي أثقلت كاهله وكاهل الإنسان المصريّ من كبت سياسيّ وقهر اجتماعيّ. ويتحسّس الشاعر مناخات الحريّة بعد الثورة في قصيدة " الأرض قد عادت لنا"، ويرى أنّ هذه الثورة متناسبة بسلميّتها وطابعها الحضاريّ مع تاريخهم الإنسانيّ في مصر، وهي نموذج رائع وطريقة مثلى للرفض بلا جرائم، وهو إضافة إلى ذلك يؤكد للمصريّ أنّه سيشعر فيما بعد أنّهم قد عاشوا بهذا الإنجاز لحظة تاريخيّة غير عاديّة، أكدوا من خلالها وجودهم كشعب، وقدرتهم على التغيير رغم أدوات البطش المحيطة بهم من كل جانب[1]، وهو كلما تذكّر ثورتهم ونظر إلى الثورات الأخرى التي اشتعلت في المنطقة وجد أنّ " الله كان معنا ولم يتخلّ عنا في أي وقت من الأوقات"، يقول في قصيدته[2]:

مولايَ أخطأنا كثيرًا في الحساب ..

---

(١) برنامج "مع فاروق جويدة"، الجمعة ٦ أيار ٢٠١١.

(٢) **صحيفة الأهرام المصريّة**، هوامش حرّة، تحت عنوان "الأرض قد عادت لنا" بقلم فاروق جويدة، ١٣ أيار٢٠١١.

فقد نسينا ما عليكَ .. وكم نسينا ما لنا

أجهضتَ آخر ما تبقى مِن ليالي الحُلم

مِن زمنِ البراءةِ بيننا

لكنّه زمن الخضوعِ .. وسطوة الطغيانِ ..

والجلادُ يرتعُ خلفنا

فلـكمْ حلُمنا أن نرى

وطنًا عزيزًا آمنا

ولكم حلُمنا أن نرى

شعبًا نقيًّا مؤمِنا

ارحلْ وخلفك لعنة التاريخ ..

أمّا نحن ..

فاتركنا لحالِ سبيلِنا..

نبني الذي ضيّعتَ مِن أمجادِنا

نحيي الذي ضيّعتَ مِن أعمارنا

الأرضُ قد عادتْ لنا

وبين التضاد الذي تقيمه الصورة بين ليالي الحلم التي أُجهضت في سطوة الطغيان ينتقل الشاعر إلى صورة مغايرة يتبدد فيها لون السواد الذي تفرضه الليالي إلى ما يرغب الشاعر في رؤيته، هذه الرؤية الجديدة التي يودّها يتّسع فضاؤها لأنها تدخل عالمًا حُلميًا أبيضَ يحاول فيه الشاعر أن يلملم ما تبقى من قدرة هذا الشعب على الحياة، وعلى البناء من جديد. ويمرّ الشاعر عبر هذه القصيدة مذكرًا الطاغية بكل الانتهاكات التاريخيّة التي تعمّدها وبقيت وصمة عار في جبين الوطن، ويضع

في مقدمتها مسألة العلاقات مع " إسرائيل"، وقضية التوريث، والجياع والمظلومين من أبناء الشعب المصريّ، كلّها كانت موجودة لكنّه لم يلتفت يومًا إليها.

هكذا ظلّت قصيدة الشاعر جويدة تمضي بالتوازي مع الواقع الذي يحياه الإنسان المصريّ البسيط، ولم تخرج ساعة لتخلق لها نسقًا مغايرًا، يقول الشاعر[١]: "خذوا كلامي كلّه كهموم مواطنٍ مصريّ عربيّ يدرك جزءًا من حجم المأساة ولا أدعي أنني محيط بكل جوانب المأساة".

٣. العراق

أطلّ المشهد العراقي بؤرة جديدة طافحة بالألم تنضاف إلى قائمة أحزان الشاعر العربيّ وتزيدها مرارة، إذ " لم يصادف الشاعر – ذلك المجنون النبيل- ظرفًا أسوأ من هذا الظرف التاريخيّ الراهن الذي يمثل بداية الانهيار السريع في تاريخ العرب سياسيًا وثقافيًا، لذلك فهو يعيش حالة من القلق غير المسبوق"[٢]؛ فمنذ احتلال العراق والأمة العربيّة تجدد أحزانها، ولأن جويدة لم يضع يومًا حدودًا فاصلة بين موقفه من وطنه وموقفه من الأوطان الأخرى، فقد أبدى تأثرا شديدًا لحادثة احتلال العراق، وما تبعها من إساءات طالت شعبه الشقيق حتى ظهر ذلك في شعره بصورة جليّة تمثّلت في سرعة استجابته للحدث، والتعبير عنه.

وفي هذه المحنة، بدا الشاعر أكثر تماسكًا في مواجهة الظرف المأساويّ، مستغنيًا عن التباكي والارتهان للحدث المؤلم؛ إذ بدت في نبرة الشاعر رسالة جديدة ينقلها

(١) مصطفى، نادية محمود (تقديم): **خصائص الثقافة العربية والاسلامية في ظل حوار الثقافات**، ص ١٦١.

(٢) المقالح، عبد العزيز (٢٠١٠)، **الكتابة البيضاء – الشاعر ذلك المجنون النبيل** -، دار الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ص ١٢٦ .

إلى المتلقي العربيّ يرفض من خلالها الثقافة العربيّة المهزومة، ويدعو إلى بذل الجهد من أجل غدٍ كريم لكلّ الشعوب العربيّة، يقول الشاعر في إحدى قصائده[1]:

اغضب فإنّ الله لم يخلق شعوبًا تستكينْ

اغضبْ فإنّ الأرضَ تحني رأسها للغاضبينْ

اغضب ستلقى الأرضَ بركانًا ويغدو صوتُكَ الدامي نشيدَ المُتعبينْ

اغضبْ

فإنّكَ إن ركعت اليومَ

سوف تظلّ تركع بعدَ آلاف السنينْ

اغضبْ

إذا لاحت أمامَك صورة الأطفالِ في بغدادَ

ماتوا جائعينْ

وتبدو الاستعانة بالأسلوب الإنشائيّ في الأمر لتوجيه الخطاب للأمة، ويظهر الاستهلال الذي يعمد إليه الشاعر في وحدة متكررة متمثلة بالفعل "اغضب"، بدورها التثويريّ، ويسيطر على مفتتح القصيدة إحساس الشاعر بالغضب الشديد، لكنّ أخلاطًا من العواطف تتزاحم نفسه فيما بعد؛ لأنه يعيش حالة من الاضطراب، فكلّما طافت به الذكريات الأليمة على صور الأطفال الجائعينْ تملكه الغمّ، وبدأ يتحوّل من خطاب الغضب إلى خطاب الاستعطاف، والنظر بعين الرحمة لأطفال بغداد. وعلى الرغم من كلّ مشاعر الغضب التي يسرّبها الشاعر إلا أنها لا تكفيه

---

(١) قصيدة اغضب فإنّ الله لم يخلق شعوبًا تستكين http://www.alqudstalk.com/forum/showthread.php?t=564

ليشفي غليله، ولذا فإنه لا يرى النصر متحققًا إلا بالتوحّد والاتصال بالأرض عبر الموت في سبيلها[1]:

اغضب

لم يبقَ غير الموْت

إما أن تموت فداءَ أرضك

أو تُباعَ لأيّ وغدْ

مُتْ في ثراها

إنّ للأوطان سرًّا ليس يعرفه أحدْ

لكنّ هذا الوطن المُبتلى يظلّ يُسلِم الشاعر من فاجعةٍ إلى أخرى، فما إن يلبث أن يشتد ليُجابه، حتى يلقيه في دوامة جديدة من المِحن والاختبارات الحقيقيّة لصبره وقدرته على الاستمرار، وقد روّعت الشاعر شهادات النسوة العراقيات اللائي تعرّضن للإذلال في سجن (أبو غريب)[2] فكتب قصيدته حزينًا وساخطًا في آنٍ معًا على ما آلت إليه الحال[3]:

من قال إنّ العار يمحوهُ الغضبْ

وأمامَنا عرض الصبايا يُغتصَبْ

---

1) قصيدة اغضب فإنّ الله لم يخلق شعوبًا تستكين

http://www.alqudstalk.com/forum/showthread.php?t=564

(٢) «تعرّضت السجينات الأمنيات العراقيات في سجن أبو غريب إلى عمليات اغتصاب وإذلال متنوعة مما دفع بعض اللواتي أطلق سراحهنّ إلى الانتحار هروبًا من الواقع الأليم، بينما قتل البعض الآخر منهن بيد قريبٍ أو نسيبٍ غسلا للعار". انظر: **جريدة الشرق الأوسط**، جريدة العرب الدوليّة، لندن، تحت عنوان "شهادات عن اغتصاب السجينات العراقيات وإذلالهنّ في سجن أبو غريب"، ٢٩ أيار ٢٠٠٤.

(٣) **صحيفة الأهرام المصريّة**، ثقافة وفنون، تحت عنوان "ما عاد يكفينا الغضب"، بقلم فاروق جويدة، ٤ أيار ٢٠٠٤.

صور الصبايا العارياتِ تفجّرت
بينَ العيونِ نزيف دمٌ من لهبْ
عارٌ على التاريخِ كيف تخونُهُ
همم الرجال ويُستباحُ لمن سَلَبْ

إنّ حيوية المحتوى الحضاري لعصر الشاعر فيما يخصّ العراق، جعل الشاعر يواكبه ليؤدّي به إلى ولادة قصيدة جديدة في العراق، تحكي هذه المرّة المجد الغارب وخيبة الحلم في البلد الذي ظلّت أعين العرب ترقبه بزهو وحبور، قبل أن ينتهي إلى حاله اليوم، هذه الصورة التي انهارت في أفئدة الشعراء عن العراق، هي التي تدفعهم اليوم –وبكثير من التوجّع – إلى أن يعاينوا في أشعارهم وجع الراهن. وهنا يستحيل كلّ شيء في عالم جويدة إلى سواد، حين يرى بغداد تتهاوى على أعين من الناس، يقول في مفتتح قصيدته التي يهديها إلى أطفال العراق[1]:

ما دامَ يحكُمُنا الجنونْ
سترى كلابَ الصيد
تلتهِم الأجنّة في البطونْ
سنرى الصغار على المشانقِ
في صلاة الفجرِ جهرًا يُصلبَونْ

ويحاول الشاعر أن يكثّف في لحظة واحدة ما شهدته بغداد على مرّ العصور،إذ تتراءى أمامه في صورٍ وامضة جيوش التتار والمغول، وبالتوازي معها تظهر له

(١) **صحيفة الأهرام المصرية**، ثقافة وفنون، قصيدة "من قال إن النفط أغلى من دمي"، بقلم فاروق جويدة،٢ آذار٢٠٠٣، كتبها الشاعر على خلفية احتلال العراق عام ٢٠٠٣، وقدمها –غنائيا– مجموعة من الفنانين.

صورة الجيش الأمريكيّ وهو يروّع العراقيين ويقتلهم بوحشية، لكنّ الشاعر يريد أن يذكّر المحتلّ أنّ الشعب العراقيّ لن يرضى يومًا بمصير الهنود الحمر[1]:

جيش التتار يدقّ أبواب المدينة كالوباءْ

ويزحفُ الطاعون

أحفادُ هولاكو على جثث الصغار يزمجرونْ

ما زال دجلة يذكرُ الأيّام

والماضي البعيد يطلّ من خلف القرونْ

عبَر الغزاة هنا كثيرًا .. ثمّ راحوا

أين راح العابرون ؟

سيموت هولاكو .. ويعود أطفال العراقِ

أمامَ دجلة يرقصونْ

إنّ التفاؤليّة التي يداوم عليها الشاعر في قصائده، تروّج للأمل وتفتح بابًا جديدًا للغد، الذي يتمنى الشاعر من خلاله أن تلقي الأمة أحزان الأمس إلى الأمس، وألا تستعيدها إلا على سبيل الذكريات التي يمكن لها أن تعبّئ الشعوب وتثوّرها ضدّ الظلم، وهذا ظاهرٌ في قصيدة جويدة، لأنه في النهاية لا يعترف إلا بوجود العراق، والعراق وحده، وسيأتي يوم يرحل فيه الغزاة كما رحلت فلول الذين سبقوهم.

والشاعر يحنّ إلى أيّام بغداد، وعهد الرخاء والخير فيها، فمهما كدّرت أشكال البغي سماء بغداد، فإنه لا يزال هناك في الأفق متسع للحلم في أفئدة الشعراء والناس، لتعود بغداد إلى مكانتها بين العواصم العربيّة. ويؤنسن الشاعر المدينة ليكتمل خطابه الإنسانيّ بمواساته ومناجاته لها، يقول[2]:

(١) **صحيفة الأهرام المصرية**، ثقافة وفنون، قصيدة "من قال إن النفط أغلى من دمي"، بقلم فاروق جويدة.

(٢) **صحيفة الأهرام المصرية**، ثقافة وفنون، قصيدة "من قال إن النفط أغلى من دمي".

أشتاقُ يا بغدادُ تمرَكِ في فمي
من قال إنّ النفطَ أغلى من دمي؟!
بغدادُ لا .. لا تتألمي
مهما تعالتْ صيحة البهتانِ في الزمن العمي
بغدادُ .. لا تستسلمي .. بغدادُ .. لا تستسلمي

ويدرك الشاعر أنّ احتلال العراق ظلّت تغذيه عوامل خفيّة كامنة، أبعد من أكذوبة "أسلحة الدمار"، لذا فقد وقف جويدة أمام واقع احتلال العراق بخلفيّاته السياسيّة، ليبعث من خلاله برسالة إلى "بوش" الرئيس الأمريكي آنذاك. ويعبّر النصّ التالي عن موقف الشاعر العروبيّ في مواجهة كل ما يتهدد البلاد العربيّة من دخلاء ومحتلّين، يقول الشاعر مودّعًا بوش بعد زيارته إلى العراق، التي خلّفها أشبه بالجحيم[1]:

انظرْ إلى صمتِ المساجدِ
والمنابر تشتكى
ويصيحُ في أرجائها شبحُ الدّمارْ
انظرْ إلى بغدادَ تنعى أهلها
ويطوفُ فيها الموتُ من دارٍ لدار
الآنَ ترحلُ عن ثرى بغدادَ
خلفَ جنودِكَ القتلى
وعارُكَ أي عارْ

وجويدة بهذا القلق الذي يبديه حيال احتلال العراق، كمواطن عربيّ يؤمن بالقوميّة، ويحمّل نفسه مسؤوليّة الخروج بالأمّة من هذا الواقع وإن كانت وسيلته

(١) جويدة، ديوان **هذي بلاد لم تعد كبلادي**، قصيدة " ارحلْ .. وعارُكَ في يديْك "، ص ١٣-١٤.

إلى ذلك مجرّد فكرة؛ هذه الفكرة هي التي تحيي في النفوس الأمل، وتجعل من لحظة الموت بشارة ميلاد، وتخلق من الدمار صُبحًا جديدًا، يقول[1]:

بغدادُ يا بلدَ الرشيد ...
يا قلعة التاريخِ .. والزمنِ المجيدْ
بين ارتحالِ الليلِ والصُّبحِ المجنّحِ
لحظتان .. موتٌ و عيدْ
ما بيْن أشلاءِ الشهيدْ
يهتزّ عرشُ الكونِ في صوتِ الوليدْ

وتستمرّ محنة الشاعر إزاء العراق، ويضيفها إلى صفّ النوائب التي تعصف بالأمّة وفي قلبه، ولأنّ واقعنا العربيّ لا يفلس، ويظلّ يصدّر إلى الشعراء والأدباء الفاجعة تلو الأخرى، فإنّ قصيدة جويدة تظلّ متوهّجة بحكايات هذا الواقع ومراراته ـ تقع على مسافة قريبةٍ منها، تتبنّاها وتصدّرها للمواطن العربيّ في كلّ مكان.

(١) **صحيفة الأهرام المصرية،** ثقافة وفنون، قصيدة "من قال إن النفط أغلى من دمي".

الفصل الثاني

ظواهر من التشكيل الفني

في شعر فاروق جويدة

المبحث الأول

التناص

التناص

يعدّ التناص من الآليات المهمّة التي يوظفها الشعراء عامة لإغناء نصوصهم، ويتجسّد عبر التناص تفاعل خلاق بين النصوص المستدعاة المذوبة والنص المستقبِل لها، وبذلك يصبح النص الجديد توليفة بين الحاضر والماضي تتذبذب بين الجدة والطرافة من جانب، وبين النمطية في الاستدعاء والتوظيف، ويعود ذلك لمدى اقتدار الشاعر ونجاحه في تطويع النص الضيف، ودمجه في أجزاء قصيدته.

وترى جوليا كرستيفا أنّ التناص هو "ترحال للنصوص، وتداخل نصيّ، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة منقطعة من نصوص أخر"[١]، ويعود لهذه الباحثة فضل استواء مصطلح التناص بصورة دقيقة في محاولاتها للتنظير له في ستينيات القرن الفائت[٢]، خاصة في متابعتها لمحاولات أستاذها العالم الروسي ميخائيل باختين.

"والشاعر حين يستدرج إلى قصيدته نصًا آخر، فلا بد من تذويب ذلك النص أو دمجه ضمن سياق جديد ليتحول ذلك النص الغائب إلى حركة تتلألأ ظلمة النص الجديد فتقترض منه، وتضيف إلى جسده أيضًـا قوة خفية وإلى روحه توترًا جديدًا"[٣]، وبذلك يشير الكاتب إلى وظيفة التناص في إضاءة النص وإبراز المعاني، والإشارة إليها بوضوح، كما ينوّه إلى نسبة حضور النص المستدعى في النص الجديد في حال تذويبه أو دمجه، وتبدو من خلال ذلك أشكال التناص من اقتباس وتضمين

---

(١) كرستيفا، جوليا (١٩٩١)، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، ط١، المغرب، ص ٢١

(٢) الزعبي، أحمد (٢٠٠٠)، **التناص نظريًا وتطبيقيا**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط٢، عمان، ص ١١.

(٣) العلاق، علي جعفر، **الشعر والتلقي**، ص ١٣٢.

ومعارضة ومحاورة، إلى ما سوى ذلك.

وتتضح أهمية التناص في إحساس الشاعر بالإرث الإنسانيّ والحضاريّ الذي يستند إليه، وهو ما يعمّق شعوره باتصاله بمن سبقه إنسانيًا وحضاريًا وفكريًا وأيدلوجيًا ودينيًا إلى غير ذلك من القواسم المشتركة التي تجمع الإنسانيّة منذ الأزل، يقول الغذامي " تداخل النصوص هي سمة جوهريّة في الثقافة العربيّة حيث تتشكل العوالم الثقافيّة في ذاكرة الإنسان ممتزجة ومتداخلة في تشابكٍ عجيب ومذهل " (١).

ويتسع حضور التناص في شعر فاروق جويدة في تفاعله مع النصوص الدينية والتراثية والتاريخية والأدبيّة، لكن هذا التفاعل يأتي في أطر محدودة، لا يتجاوز فيها الشاعر النمط السائد للاستحضار، إنما يقف لدى عتباته الأولى، فيما يحيلنا بذلك إلى اعتقاديْن؛ إما محدوديّة ثقافة الشاعر، أو توجهه بكلّيّته إلى القارئ العاديّ البسيط بحيث يجعل استحضاراته ولغته أقرب إلى التناول والهضم، وهو ما يُعتقَد أن الشاعر يرمي إليه.

ويتيح التناص للأديب أن يتحرّك بحريّة في فضاء النص ليطوّع حصيلته المعرفيّة والثقافيّة لتشكيل نص فنيّ يحاول من خلاله إبراز براعته في أن يحوم حول النص ليخرج دلالات أكثر جدة عمن سبقه، أو يكتفي بالدلالات القريبة إلى ذهن المتلقي، وكل ذلك عائد إلى قدرة الشاعر على تطويع النص لخدمته وثقافته العالية، التي قد تؤهله ليشكل منظورًا جديدًا ينفذ من خلاله إلى النص.

١. التناص الديني:

تعطي النصوصُ الدينيّة للنص الشعريّ المهابة، وتسهم في تقديم غاية الشاعر عبر اختزال المعنى وتكثيفه بالاستحضار الدينيّ الذي يغني القصيدة من ناحية،

---

(١) الغذامي، عبد الله (١٩٩٣)، **ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظريّة)**، دار سعاد الصباح، ط٢، الكويت، ص١١٩.

ويخدم النص بالإيجاز والوصول إلى المعنى المطلوب بأقل الكلمات من ناحية أخرى، وذلك عائد إلى رسوخ المعنى الذي يؤديه النص الدينيّ المستجلب في المرجعيّة العقائديّة لدى المتلقي.

ويظهر التناص الديني لدى فاروق جويدة عبر عدة أوجه منها؛ التأثر بالقرآن الكريم والإنجيل، واستدعاء القصة القرآنيّة، أو جزءٍ منها، واستدعاء الرموز الدينيّة وإبرازها، ولا يقتبس الشاعر من القرآن الكريم على الصورة البلاغية القديمة كأن ينقل الآية أو جزءًا منها إلا في مواضع قليلة جدّا رغم غزارة إنتاجه الشعريّ، إنما بقيت استدعاءاته حائمة في جو النص القرآني يعيد عبرها الشاعر إنتاج الدلالة القرآنية التي تحيل إلى الآية بوضوح.

والكلام المقبوس هو الذي يضاف إلى الفكرة التي يصوغها الشاعر شعرًا، فتأخذ مكانها اللائق في نصه وتبدو متممة للمعنى، كالإفادة من النصوص القرآنية والحديث والشعر إلى غير ذلك، ولا يحدث أن ينتقل النص حرفيًا إنما يلحقه شيء بسيط من التحوير، وتظهر فيه براعة الشاعر في تطويع الموروث لخدمة نصه الشعريّ، وقد عرّفه شهاب الدين الحلبي بقوله "هو أن يضمّن الكلام شيئًا من القرآن أو الحديث ولا ينبّه عليه للعلم به"[1].

ويحوّر الشاعر الآية القرآنية من قوله تبارك وتعالى[2]﴿ وَإِذَآ أَنْعَمْنَا عَلَى ٱلْإِنسَٰنِ أَعْرَضَ وَنَـَٔا بِجَانِبِهِۦ ۖ وَإِذَا مَسَّهُ ٱلشَّرُّ كَانَ يَـُٔوسًا ﴾، ويوظفها عبر الأبيات التالية[3]:

يومًا سيحكى هنا عن أمة هلكت   لم يبق من أرضها زرع ولا ثمر

---

(١) شهاب الدين الحلبي (١٩٨٠)، **حسن التوسل إلى صناعة الترسل**، تحقيق: كرم يوسف، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، بغداد، ص ٣٢٣.

(٢) سورة الإسراء: ٨٣.

(٣) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان كانت لنا أوطان، قصيدة "كانت لنا أوطان"، مج ٣، ص ٤٦.

حقــت علــيهم مــن الــرحمن لعنـــــته   فعنــدما زادهــم مــن فضــله فجــروا

ويتأثر الشاعر بمضمون الآية القرآنيّة في إشارته إلى الأمة العربيّة التي اعتادت المهانة، ويرى أنّ بقاء الأمة على حالها من التخاذل مؤذن بانتهائها وزوالها؛ فالأجواء القرآنية التي تفرضها الآية الكريمة تشيع صورة استشرافيّة يحذّر بها الشاعر من عاقبة أمرها إن هي بقيت على حالها، وهنا يأخذ الشاعر المعنى الكامل للآية القرآنية ويضمّنها في قصيدته.

وينمو تفاعله مع التراث الإسلامي والقرآن الكريم بصورة خاصة في الاقتباس الحاصل في التحوير البسيط الذي يلحق بالنص القرآني المأخوذ من سورة مريم ﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا﴾[1]، لكن المفارقة تبدو في هذا الاستدعاء بأن الصورة تأتي بعكس التوقعات؛ فجذع النخلة التي تكتنز على الدوام بإيحاءات خصبة وافرة يساقِط لدى الشاعر القهر والإرهاب والدجل، ويتشكّل عبر هذا التوظيف انزياح دلاليّ بالابتعاد بالنصّ القرآني عن دلالته الأصليّة، يقول جويدة[2]:

يــا وصــمة العــار هــزي جــذع نخلتنــا   يساقط القهــر والإرهــاب والــدجل

ضــاعت شــعوب وزالــت قبلنــا دول   وعصبة الظلــم لــن تعلــو بهــا دول

وفيما تنوعت منابع التأثر نصًا واستلهامًا بدا التلميح والإيحاء الذي يشير به الشاعر إلى بعض أجزاء القصة القرآنيّة في حكاية سيدنا يوسف مع رؤيا الملك، التي تفسّر عبر الشاعر بالآية من سورة يوسف ﴿تَزۡرَعُونَ سَبۡعَ سِنِينَ دَأَبٗا﴾. والشاعر في هذه الأبيات يتنبأ برؤيا خراب مصر مستندًا إلى سنوات البوار التي أشار إليها سيدنا

(١) سورة مريم: ٢٥.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان كانت لنا أوطان، قصيدة "مرثية ما قبل الغروب"، مج ٣، ص ٤٢.

يوسف في تفسير الرؤيا، يقول تبارك وتعالى[1]: ﴿وَقَالَ ٱلْمَلِكُ إِنِّيٓ أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَٰتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنۢبُلَٰتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٍ ۖ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْمَلَأُ أَفْتُونِى فِى رُءْيَٰىَ إِن كُنتُمْ لِلرُّءْيَا تَعْبُرُونَ﴾، وفي ذلك يقول جويدة[2]:

يا سندباد العصر إرجع

لم يعُدْ في الحب شيء

غير هذا الانتحار

إرجع فإنّ الأرض شاخت

والسنين الخضر

يأكلها البوارْ

فعن طريق فهم المعنى والدلالة الكاملة للآية القرآنية تتضح لدينا العلاقة بين النص الشعريّ والنص المحال إليه، كما تتبدّى استعانة الشاعر بأجواء من القصص القرآنية، التي تأخذ جانبًا من الدلالة العامة للحكاية؛ ففي قصة سيدنا نوح، تبدو الصورة النمطية للاستدعاء التي درج عليها الشعراء هي تلك الماثلة في تصوير مشهد الطوفان، لكن الشاعر يقتطع تلك الجزئيّة المتعلقة في خطاب الله لسيدنا نوح بعد أن طلب إليه الأخير الشفاعة لولده، ويتأتى هذا التصوير في قصيدة جويدة من الآية القرآنية ﴿وَلَا تُخَٰطِبْنِى فِى ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ ۚ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ﴾[3]، ويقول جويدة مستعيرًا

(١) سورة يوسف: ٢٤٠.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان آخر ليالي الحلم، قصيدة "النجم يبحث عن مدار"، مج٣، ص ٧٨.

(٣) القرآن الكريم وذلك من قوله تعالى: ﴿وَٱصْنَعِ ٱلْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَٰطِبْنِى فِى ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓا۟ ۚ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ﴾ [هود: ٣٧] وقوله تعالى: ﴿وَقِيلَ يَٰٓأَرْضُ ٱبْلَعِى مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقْلِعِى وَغِيضَ ٱلْمَآءُ وَقُضِىَ ٱلْأَمْرُ وَٱسْتَوَتْ عَلَى ٱلْجُودِىِّ ۖ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾ [هود: ٤٤].

دلالة خطاب الله لسيدنا نوح ليمثّلها على الذين أداروا ظهورهم للمدينة المقدسة – القدس –، ويبشّرهم بوعيد أليم[1]:

يا نوح لا تعبأ بمن خانوا

فلن ينجو من الطوفان غادرْ

القدسُ تحتضنُ الرجال الراحلينَ بحُلمِهِمْ

والجرحُ في الأعماقِ غائرْ

ويستعير الشاعر الدلالة الروحانيّة السامية في معجزة ارتداد البصر لسيدنا يعقوب، لكنّ الاستدعاء يشفّ عن الكمد والحزن الشديد الذي رافق سيدنا يعقوب في ضياع ولده، ويتخذ الشاعر إلى جانب ذلك دلالة ضخامة الحدث والمعاناة؛ لأن استدعاء القصة يتوقف لدى مصيبة سيدنا يعقوب في ولده، دون أن تنفرج الغمّة في فضاء القصيدة لدى الشاعر، ومن ذلك تبدو المفارقة بين مصير كلّ من الشخصيّة القرآنيّة والشخصيّة الشعريّة، يقول الشاعر في هذا السياق[2]:

هـــذا قمـــيصي فيــه وجــه بنــيتي　　ودعــاء أمــي.. كــيس ملــحٍ زادي

ردّوا إلى أمّـــي القمـــيصَ فقـــد رأتْ　　مــا لا أرى مــن غــربتي وبعــادي

وتُشيع هذه الأبيات حالة التوجس التي انتابت الأم قبل رحيل ولدها في رحلته هذه، وكأنها كانت تحس في نفسها شيئا من الارتياب وعدم الارتياح، وهو قلب الأم الذي لا يخيب، ويقترب بذلك من التفسير الذي قدمه سيدنا يعقوب لولده حين رأى أحد عشر كوكبًا والشمس والقمر، وحين توجّس سيدنا يعقوب خاف من كيد أبنائه ودعا ولده لكتمان رؤياه، وحين جيء على قميص يوسف

(١) جويدة، **في رحاب القدس(٢٠٠٩)**، قصيدة "لن تموتوا مرتين"، ص ١٣٢.

٢) جويدة، **ماذا أصابك يا وطن**، قصيدة "هذي بلاد لم تعد كبلادي، ص ١٤.

﴿بِدَمٖ كَذِبٖۚ﴾ أدرك سيدنا يعقوب أنّ في الأمر مكرًا، فرأى يعقوب ما لم يدركه يوسف إلا بعد حين. ويطلب الشاعر في القصيدة أن يُردّ القميص إلى أمّه، لكنّ هذا القميص لن يُستتبع بذلك الغائب كما في القصة القرآنيّة، فمن هجر البلاد لن يعود إليها وكان البحر بقسوته ملاذه الأخير.

وفي قصيدة عودة الأنبياء يستدرج الشاعر أقطاب الديانات السماوية: محمد عليه الصلاة والسلام وعيسى وموسى عليهما السلام في قصيدته مع محمولات هذه الشخصيات وحضورها؛ فبعيسى عليه السلام رمز الصبر والسلام والآلام، وبسيدنا محمد ﷺ يوم أضاءت بنوره سماء القدس في ليلة الإسراء والمعراج إلى سيدنا موسى عليه السلام باعتباره رمزًا للحق والقوة في وجه الطغاة، يقول الشاعر[1]:

الأرضُ يا موسى

تضجُّ من الجماجمِ والسجونْ

أطفالُنا عرفوا المشانقَ

ضاجعوا الأحزانَ

في زمنِ الجنونْ

ويخاطب المسيح عليه السلام، يقول:

عيسى رسولَ اللهِ

يا مهدَ السلام

هذي قبور الناسِ

ضاقت بالجماجمِ والعظامْ

---

(١) جويدة، **قصائد في رحاب القدس**، قصيدة "عودة الأنبياء"، ص ١٣٥.

أحياؤنا فيها نيامْ

محمد عليه السلام:

أهلا رسولَ الله

يا خيرَ الهُداةِ الصادقينْ

أنا يا محمدُ قد أتيتُكَ

مِن دروبِ الحائرينْ

....

يا مُنصِف الأحياءِ والموتى

ويا نورًا أضاء طريقنا

لا تترُك الأحزانَ ترتعُ بيننا

وهذه القصيدة تلتجئ إلى نور الأنبياء الهداة في ظلّ غياب الحق، وهي تريد استعادة النور الذي كان يضيء جنباتها بالعدل والقوّة/ موسى عليه السلام، والسلام والمحبّة والصبر/ المسيح عليه السلام، وبنور الهداة الصالحين وإمامتهم/ محمد عليه الصلاة والسلام:

عاد الظلامُ مدينتي... ما كنتِ يومـًا للضياءْ

الآنَ يرحلُ عنكِ نورُ الأنبياءْ

النورُ يخترقُ السماءْ

......

ما عادَ فيكِ مدينتي شيءٌ ليمنحنا الضياءْ

وتبدو النمطية في استحضار هذه الشخصيات وتوظيف محمولاتها في جو القصيدة، وقد باتت النمطية "من أخطر المزالق الفنيّة التي تتهدد عمليّة استدعاء الشخصيّات التراثيّة في شعرنا المعاصر بالتحول إلى عمليّة تقريريّة فجّة" (١).

وفي أجواءٍ روحانيّة عالية يستدعي جويدة وقفة رسول الله في حجّته الأخيرة "حجّة الوداع"، ويقف الشاعر أمام باب رسول الله في روضته الشريفة باكيًا، ويحضره الشعر حتى تتجلّى له صورة الرسول – صلّى الله عليه وسلم –، وتتردّد كلماته في أذن الشاعر، وكأنها تُقال لتوّها. وبدت هذه القصيدة أشبه بوجدٍ صوفيّ تهيم بها روح جويدة في حالات إيمانيّة عالية، يجهد فيها الشاعر في مدح خير البريّة، ويتلاقى في قصيدته مع خطبة الوداع في قول الرسول الكريم: "أيّها الناس، اسمعوا قولي، فإنّي لا أدري لعلّي لا ألقاكم بعد عامي هذا بهذا الموقف أبدًا" (٢). يقول جويدة – مستحضرًا قول رسول الله – (٣):

ركِبَ الزمانُ يطوفُ في عبراتي

وأنا أراكَ تطلّ مِن عرفاتِ

وأمَامَك التاريخُ يجسدُ خاشعًا

والحقّ حولَكَ شامخُ الراياتِ

وتودّعُ الدنيا بوجهٍ مشرقٍ

فيه الجلالُ.. ونبلُ كل صفاتِ

---

(١) زايد، علي عشري (٢٠٠٥)، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص ٢٩٤.

(٢) ابن هشام، أبو محمد عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري (٢١٨ هـ/ ٨٣٣م)، **تهذيب سيرة ابن هشام**، تحقيق:عبد السلام هارون، ط٦، مكتبة السنة، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٢٨٥.

(٣) **صحيفة الأهرام المصريّة**، زاوية " هوامش حرّة "،على باب المصطفى، بقلم فاروق جويدة، ١٢ آذار ٢٠١٠.

تبكي الجموعُ وأنتَ تهمسُ بينها

قدْ لا أراكُمْ في الحجيج الآتي

وعلى صعيد آخر، تبدو إفادة الشاعر من الموروث الدينيّ المسيحيّ المتمثّلة بالصلب والفداء، ولا يتجاوز الشاعر في هذا الاستدعاء تصورات المتلقي عن الثابت في الأذهان، فقد "ظل رمز المسيح في إطار دلالته الراسخة: الصلب. ولم يستطع أحد تحرير هذا الرمز تمامًا من ميراثه حقًا"[1]، ويتصل هذا الرمز – في العادة- بمعاني التضحية والآلام، ويجيء لدى الشعراء في سياق الحديث عن القضيّة الفلسطينيّة، وسائر البلاد العربيّة التي تلقى ظروفا صعبة، يقول جويدة[2]:

حتى ولو صلبوك حيّا

لا تهادنْ

هل يستوي البطلُ الشهيدُ

أمامَ مأجورٍ وخائنْ؟!

وفي سياق متصل، يبدو إيحاء الشاعر بأجواء العشاء الأخير التي يستدعي عبرها محنة أطفال العراق الجياع والمروَّعين، وتتقاطع القصيدة مع الرواية الإنجيليّة في عبارة "خبز الموت"؛ تلك الرواية التي تشير إلى الخبز الذي باركه المسيح في العشاء الأخير حين قال للحواريين "خذوا كلوا: هذا هو جسدي"[3]، وفيما كان المسيح

---

(١) العلاق، علي جعفر (١٩٩٠)، **في حداثة النص الشعريّ**، دراسات نقديّة، دار الشؤون الثقافيّة العامة، ط١، بغداد، ص ٦٠. وانظر أيضًا: الضاوي، أحمد عرفات (١٩٩٨)، **التراث في شعر رواد الشعر الحديث**، عمّان، ط١،ص ٢٦.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان في ليلة عشق، قصيدة "إلى آخر شهداء الانتفاضة "، مج ٣، ص ٤٥٧.

(٣) "وفيما هم يأكلون، أخذ يسوع الخبز، وبارك وكسر، وأعطى التلاميذ وقال خذوا كلوا هذا جسدي الذي يبذل عنكم " متى ٢٦:٢٦.

يمنحهم خبز الحياة، ويعطيهم الأبديّة، يقتسم أطفال العراق "خبز الموت" قبل أن يُغدَر بهم ليُـقتلوا بصورة وحشيّة، تنهي عذاباتهم[1]:

أطفالُ بغدادَ الحزينةِ يسألونْ..

عن أي ذنبٍ يُقتلونْ

يترنّحونَ على شظايا الجوعِ..

يقتسمونَ خبز الموتِ ثمّ يودّعون

ولا يقف التأثر عند حدّ لدى جويدة، حيث يشغل التراث الدينيّ حيزًا كبيرًا من رؤاه الشعريّة، فكما يهتدي الشاعر بنصوص من كتاب الله، فإنه يبدي كذلك تأثرًا واضحًا بالمفاهيم الدينيّة والمعتقدات المستمدة من القرآن الكريم والسنة النبويّة؛ كمفهوم القضاء والقدر، ومعاني عاقبة الظلم، إذ يقول[2]:

اللهُ.. يا اللهُ.. يا الله..

أنتَ الواحِدُ الباقي

وعصرُ القهرِ يطويهِ الفناءْ

كلّ الطغاةِ.. وإن تمادى ظلمُهُم

يتساقطونَ..

وأنتَ تفعلُ ما تشاءْ

٢. التناص الأسطوري والشعبيّ:

تتخذ الأسطورة في الذاكرة الجمعيّة حيزًا لا يستهان به، وتكتسب أهميتها من ذلك المحمل الفكريّ المنتِج والمعبّر عن حراك فكريّ واع ومتقدّم لدى الإنسان

---

(١) **صحيفة الأهرام المصرية،** ثقافة وفنون، قصيدة "من قال إن النفط أغلى من دمي"، بقلم فاروق جويدة.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان زمان القهر علمني، قصيدة "نهاية طاغية"، مج ٢، ص ٣٣٩.

الأول في النظر في الكون، وقدرة على الكتابة والتعبير.

والأسطورة هي "حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي، وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها: فالأسطورة موضوع اعتقاد"[1]، ولأن الأسطورة نتاج إبداع الإنسان فهي ذات مساس حقيقي بحياته الإنسانيّة والفكرية، وتعبّر بشكل جليّ عن كل ما يتصل به من قضايا الموت والخير والشرّ وسائر الأخلاق، ومن هنا تبدو مسألة قصور نظرة البعض إليها بكونها مجرد تشكيل بدائي، إلا أنها "عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، وفي أرقى الحضارات" [2].

ولا يتكئ جويدة على الأسطورة أو ينفذ من خلالها على صعيد تجربته الشعريّة؛ فكل استدعاءاته تبقى في إطار المألوف، حيث لا يعوّل كثيرًا على ثقافة المتلقي- فيما يظهر-.

وقد تواصل الشاعر مع الموروث عبر أسطورة العنقاء، ووظفها ليشير إلى التجدد والحياة، والبعث من جديد من تحت الرماد؛ فالعنقاء طائر احترق غضبًا وألمًا على العذابات التي يواجهها الإنسان في العالم الأرضيّ، وتحول إلى رماد إلا أنه عاد وانبعث عبر بيضة بقيت في العش[3]، ويتوسّل الشاعر به للإشارة إلى الشعب الفلسطينيّ الذي لا تنتهي أسباب مقاومته، وكما تشير البيضة التي بقيت في العش إلى حياة جديدة، فإن الشعب الفلسطينيّ كذلك سيولد من جديد رغم كل أشكال الإبادة، ويتمثّل الشاعر الأسطورة عبر الأبيات التالية، فيقول[4]:

لا تحزني أم المدائن.. لا تخافي

---

(١) خليل، أحمد خليل (١٩٧٣)، **مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ**، دار الطليعة، ط١، بيروت، ص ٨.

(٢) إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربيّ المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٦٦، ص ٢٢٢.

(٣) انظر: خليل، أحمد خليل، **مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ**، ص ٧٢.

(٤) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لو أننا لم نفترق، قصيدة "لا تنتظر أحدًا.. فلن يأتي أحد"، مج ٣، ص ٢٦٦.

سوف يولَدُ من رماد اليومِ غدْ

فغدًا ستنبتُ بينَ أطلالِ الحُطامِ

ظلال بستانٍ وورْدْ

وغدًا سيخرجُ من لظى هذا الركامِ

صهيل فرسانٍ ومجدْ

ويستدعي الشاعر كذلك الأسطورة البابليّة "جلجامش" في رحلته للبحث عن عشبة الخلود، التي خاض لأجلها المجاهيل لاهثًا وراء سر الحياة والشباب الأبديّ، ويتقاطع البيت مع الأسطورة في عبارة "سرّ الحياة"، وفي الإخفاق الذي لحق جلجامش في بلوغ غايته، كما لحق الشاعر وألقمه الخيبة، حين لم تتحقق آماله الوطنيّة، يقول الشاعر في هذا السياق[1]:

جئنــا لليلـــى وقلنـــا إنّ في يـــدها   ســرّ الحيــاة فدسّــتْ سمّهــا فينــا

وليلى ذات حضور في وجدان المتلقي العربيّ وفي استدعاءات الشعراء المعاصرين، والشاعر هنا يتوسّل بها للإشارة إلى بلاد النفط التي هاجر إليها المصريون طمعًا بـ "الدولار"، إلا أنّ الحياة قد بدت لهم تعيسة وموحشة بعيدًا عن النيل وحياة البسطاء. ومن هنا تبدو الإشارات البسيطة التي مال إليها الشاعر في وقوفه أمام الأسطورة.

أما التناص الشعبيّ أو الفلكلوريّ فقد بدا أكثر وضوحًا لاتصاله بحياة الناس. والتراثُ الشعبي هو "الأدب المجهول المؤلِف، العامي اللغة، المتوارث جيلا بعد جيل بالرواية الشفويّة"[2]، وتشكل الحكاية الشعبيّة نمط سلوك الجماعة وطباعها وعاداتها،

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان كانت لنا أوطان، قصيدة "عودوا إلى مصر"، مج ٣، ص ٣٣.

(٢) بنيس، محمد (١٩٨٥)، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، المغرب، ص ٢٥٣.

وهي في كثير منها تكشف عن رغبات الإنسان وطماحاته. ودرجت العادة أن تصبح هذه الحكايات من المرويّات، وتصبح الحكاية الشعبيّة جزءًا من هوية الأمة ووجودها الحضاريّ. وتعالج الحكاية الشعبيّة – في الغالب- القضايا المسيسة بالواقع الاجتماعيّ واليوميّ العاديّ لدى الإنسان ولكنها تستقر في وعي الجماعة وفقا للخوارق التي يتمتع بها أبطالها في تحقيق المعجزات والقضاء على الشر.

ومن ذلك حكاية السندباد؛ إذ نالت شخصيته اهتمامًا كبيرًا من الشعراء المعاصرين، لأنّها مثلت الطموح وجوْب الأفاق، واختبار المغامرات التي يسعى الشاعر من خلالها كي يحقق وجوده الإنسانيّ، فـــ" إلقاء الضوء على شخصية السندباد كانت لثراء هذه الشخصيّة، وقدرتها على حمل الأبعاد المتعددة لتجربة الإنسان المعاصر، ومغامرته في دروب الوجود"[(١)].

لكنّ جويدة هنا يحسّ بالمرارة والهزيمة، ويطلب إلى السندباد أن يعود من مغامراته؛ لأنّها لم تعُد مجدية، ويبدو أنّ الشاعر هنا يجرّد السندباد من قدرته على ارتياد الصعاب، وبذلك تبدو الشخصية عاجزة عن تأدية دلالتها المعهودة التي تستحضر في سياقها؛ فالسندباد الذي كان يعود بالحكايات والكنوز، لا يستطيع أن يأتي اليوم بشيء؛ لأنه لن يجد سوى "البوار". ولما يبديه استحضار رحلة السندباد من الخيبة والخسارة، يعمق الشاعر في مقابل ذلك صورة الإنسان العربيّ المهزوم الذي لم يعد بوسعِهِ أن يقدّم شيئا لأمّته[(٢)]:

يا سندباد العصر إرجع

لم يعد في الحب شيء

---

(١) زايد، علي عشري (١٩٨٤)، **الرحلة الثامنة للسندباد**، دراسة فنيّة عن شخصيّة السندباد في شعرنا المعاصر، دار ثابت، ط١، القاهرة، ص ٧٤.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان آخر ليالي الحلم، قصيدة " النجم يبحث عن مدار "، مج٣، ص ٧٨.

غير هذا الانتحار

إرجع فإنّ الأرض شاخت

والسنين الخضر

يأكلُها البوارْ

ويتصل التراث الشعبي كذلك بالمعتقدات المغلوطة التي درجت عليها العامّة في تحصين أحبائهم من العين والحسد والمكاره، وتبدو المرجعيّة الشعبيّة التي يستعيرها الشاعر عبر "اللفافة" و"التعويذة" التي يسمّيها العامّة "حجابًا"، يقول الشاعر[١]:

وهناك في الركن البعيد

لفافة فيها دعاء من أبي

تعويذة من قلب أمي

لم يباركها القدرْ

ويعطي التناص مع التراث الشعبيّ للشعر مصداقيّة عالية، وقربًا إلى المتلقي؛ فقد أفاد الشاعر من المقولة الشعبيّة "الجوع كافر، في قوله[٢]:

هذا هو الطغيان يعبث في قلوبِ الناس منتشيًا

وفي سفهٍ يجاهِرْ

وأمامَ بابِكَ يصرخ الأطفالُ جوعى

هل سمعتَ الآن أنات الحناجر؟!

الجوعُ يا مولايَ كافرْ

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان كانت لنا أوطان، قصيدة "أحزان ليلة ممطرة"، مج ٣، ص ١٩.

(٢) **صحيفة الأهرام المصريّة**، هوامش حرّة، تحت عنوان "الأرض قد عادت لنا" بقلم فاروق جويدة، ١٣ شباط ٢٠١١.

كما ينسجم مع التوجيه النبويّ، فيما أثر عن الرسول الكريم من دعائه "اللهم إنّي أعوذ بك من الكفر والفقر، وأعوذ بك من عذاب القبر، لا إله إلا أنت"، وذلك من باب اقتران الكفر بالفقر في الحديث النبويّ الشريف.

وتستدعي الأبيات التالية إلى أذهاننا حكاية ثابتة في المخيال الجمعيّ لـ "شفيق جبر"؛ ذلك القرويّ الذي دخل قرية وتوجّه إلى مقبرتها، فعجب لما كتب على شواهد قبورها، حين خُط على إحداها "هنا يرقد فلان الفلاني، ولد عام ١٩١٧ وتوفي عام ١٩٤٨ وعمره ثلاث سنوات" إلى أن أدرك أنّ أهل هذه القرية يحسبون أعمارهم بعدد السنوات التي عاشوها سعداء، فطلب إليهم أن يكتبوا على شاهدة قبره " هنا يرقد جبر.. من بطن أمه للقبر " في إشارة إلى أنه لم يحظَ بالسعادة يومًا[١]، وفي هذا الصدد يقول الشاعر[٢]:

أنا زورقُ الحلمِ البعيدْ

أنا ليلة حارَ الزمانُ بسحرها

عمرُ الحياةِ يقاسُ بالزمنِ السعيدْ

ولتسألي عيْنيْكِ أين بريقُها؟

ستقولُ في ألمٍ: توارى.. صار شيئًا من جليدْ

كما تظهر إفادة الشاعر في قصيدته من الموروث الشعبيّ الأبرز في مصر، وهو التبرك بزيارة الحسين[٣]، واللجوء إليه في قضاء الحاجات، وشفاء العاهات، وتفريج

---

(١) الرواية مأخوذة شفويا عن السيدة ربحيّة صالح عبد الله المولودة في القرية الفلسطينيّة المهجّرة " لفتا " قبل النكبة بست سنوات، وهي ثابتة في المخيال الجمعي للشعب الفلسطينيّ، والرواية هنا بعد التصرف بالتفصيح.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان دائمًا أنت بقلبي، قصيدة "عيناك أرض لا تخون"، مج ١.

(٣) برنامج "مع فاروق جويدة "، تلفزيون الحياة المصريّ، الجمعة ١ نيسان ٢٠١١.

الهموم، وقد أشرنا إلى دلالات هذه الاستفادة فيما سبق من مباحث الدراسة.

٣. التناص الأدبي:

وما يصدُق على الموروثات الدينيّة والشعبية يصدق كذلك على الموروث الأدبي والشعري من حاجة الشاعر الدائمة إلى الاطلاع والمعرفة وصقل موهبته الشعريّة، ولكن هذه الموروثات الأدبية والشعرية تكتسب كذلك في ذاتها درجة من الإبداع، تُعرّف بثقافة الشاعر، وقدرته التواصليّة مع الإرث الشعريّ؛ ففي التوليد والتضمين والتأثر وما سوى ذلك من الوسائل التناصيّة إبقاءٌ على الهوية العربيّة، وضمان خلودها بتناقلها جيلًا عن جيل. والتناص مع الموروث الشعريّ من أهم ما يتوسّل به الشعراء لخدمة التراث، والمساهمة في اتصال الماضي بالحاضر، وهو إلى جانب ذلك إغناءٌ للقصيدة، وداعمٌ لفهم المعنى الذي يرمي إليه الشاعر الجديد، عبر استعارة ما رسخ في الأذهان من الشعر المستدعى.

ويحدثُ أن تتمدد المسافة بين النص الآخِذ والنص المأخوذ عنه، كأن يُلمح الشاعر المستفيد إلماحًا للنص القديم دون أن يكون ذلك شديد الظهور، وهو ما يطلق عليه بالتناص الخفي (العميق) وهو ما يتم إنتاجه بفعل مجموعة من القوانين التحويليّة التي عبّر عنها نقادنا القدامى بمصطلحات مثل: النقل، القلب، الزيادة،... والتناص إذا كان على درجة كبيرة من الخفاء لا يسهل الوقوف عليه إلا لمن أكثر من حفظ الأشعار[1]، ويبدو من ذلك إسقاط جويدة مغزى بيت الحريري – صاحب المقامات- الذي يدعو إلى حكمة التسليم لتقلّب الدهر، الذي لا يثبت على حال، يورد الحريري في ذلك قوله في المقامة الشعريّة[2]:

---

(١) السعدني، مصطفى (١٩٩١)، **التناص الشعريّ قراءة أخرى لقضية السرقات**، منشأة المعارف، الاسكندرية، ص٩٦.

(٢) الحريري، أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري البصري (٥١٦ هـــ -١١١٢م): **مقامات الحريري** (برواية الزمخشريّ)، مطبعة المعارف، بيروت، ١٨٧٣، ص ٢٢٤.

يــا خاطـــب الدنـــيا الدنيّـــة إنهـــا شـــركُ الـــردى وقـــرارةُ الأقـــدارِ

دارٌ متـى مـا أضـحكت مـن يومهـا أبكـت غـدًا بُعـدًا لهـا مِـن دارِ

فيما يمتص جويدة المعنى من الأبيات السابقة ليحذّر المحبوبة من مغبّة الفراق، فيقول[1]:

غدًا يأكلُ الصمتُ أحلامَنا

تعالي أعانقُ فيك الردى

أراكِ ابتسامة عمرٍ قصيرٍ

فمهما ضحكنا سنبكي غدا

وينمو التفاعل النصيّ لدى جويدة في مواضع كثيرة من وحدة الشعور بين الشاعر الحديث والقديم، فيأتي التوظيف متساوقًا مع تجربة الشاعر وحالته النفسيّة، من ذلك قول جويدة[2]:

لا القدسُ عادَتْ ولا أحلامُنا هدأتْ

وقد نموتُ وتُحيينا أمانينـــا

ما أثقلَ العمرَ.. لا حلمٌ ولا وطنٌ

ولا أمانٌ ولا سيفٌ ليحمينا

ويعيد الشاعر إلى الأذهان في الشطرين الأخيرين بيت المتنبي "بمَ التعلل لا أهلٌ ولا وطن..."، وهي إحالة تكثّف مشاعر الحزن، وتؤكد توحّدها لدى الشاعريْن.

ولا تقف استعانة جويدة بالموروث الشعريّ عند حدّ التلاقي مع نتاج الشعراء القدماء؛ إذ يساير جويدة قصيدة الشاعر علي الجارم في محاولة منه لإنعاش ذاكرة

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان زمان القهر علّمني، قصيدة " أريدك عمري "، مج ٢، ص ٢٩٧-٢٩٨.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان طاوعني قلبي في النسيان، قصيدة " مرثيّة حلم "، مج ٢، ص ١٨٧.

الجيل لصورة بغداد البهيّة في قصائد الشعراء، ويحاكي جويدة قصيدة الجارم؛ لاستعادة وهج أيّام بغداد الماضية، ولإحياء أمنياته في عودتها لسابق عهدها، يقول علي الجارم[1]:

بغـــــداد يـــــا بلـــــد الرشـــــيد	ومنـــــارة المجـــــد التليـــــد
يـــــا بســـــمة لّمـــــا تـــــزل	زهـــــراء في ثغـــــر الخلـــــود
يـــــا مـــــوطن الحـــــب المقـــــيم	ومضـــــرب المثـــــل الشـــــرود
يـــــا ســـــطر مجـــــد للعـــــرو	بـــــة خُـــــطّ في لـــــوح الوجـــــود

ويقول جويدة في قصيدته[2]:

بغدادُ يا بلدَ الرشيدْ...

يا قلعة التاريخِ.. والزمنِ المجيدْ

بين ارتحالِ الليلِ والصبحِ المجنّحِ

لحظتانْ.. موتٌ و عيدْ

وفي قصيدة أخرى يضمّن جويدة بيتًا لأبي تمام عبر استجلابه، واستقطاع شطرٍ منه مع تبديل بسيط، وهو ما يكشف عن تنوّع وغنًى في قصيدة الشاعر، إضافةً إلى عفويّة الشاعر وتلقائيّته في استحضار البيت. وبذلك التحوير البسيط تلامس قصيدة جويدة النص الأصيل، كما تبدو عميقة الصلة بواقع الشاعر، والغاية التي استدعيت لأجلها، يقول[3]:

---

(١) الجارم، علي (١٩٩٠)، **الديوان**، دار الشروق، ط٢، مصر، قصيدة "بغداد" (كتبت عام ١٩٣٨)، ص ١٧٢.

(٢) **صحيفة الأهرام المصرية**، ثقافة وفنون، قصيدة "من قال إن النفط أغلى من دمي"، بقلم فاروق جويدة.

(٣) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان دائمًا أنت بقلبي، قصيدة "لا أنتِ أنتِ ولا الزمان هو الزمان"، مج ١، ص ٣٤٧.

جثثُ السنينِ تنامُ بين ضلوعِنا

فأشمّ رائحة

لشيءٍ ماتَ في قلبي.. وتسقطُ دمعتانْ

فالعطرُ عطركِ والمكانُ.. هو المكانْ

لكنّ شيئًا قد تكسّر بيننا

لا أنتِ أنتِ... ولا الزمانُ هو الزمانْ

والمقطع السابق بالشطر الأخير يحاكي قول أبي تمام[1]:

لا أنـــتِ أنـــتِ ولا الـــديارُ ديـــارُ   خــفّ الهــوى وتولّــت الأوطــارُ

كانـــت مجـــاورَةُ الطلـــولِ وأهلـــها   زمنًــا عــذاب الــوردِ فهــي بحــارُ

ويبدو من ذلك كيف يأتي التناص، عامّة، في صور بسيطة، قريبة إلى ذهن المتلقي بمعانيها وما تحيل إليه، دون أن يصرف الشاعر طاقته في إبراز قدراته الفنية، أو كشف طاقاته في استدراج نصوص غير مألوفة للقارئ وتطويعها في بنية القصيدة، وبذلك فإنّ جويدة يحاول أن يترك المتلقي في حالة من الاسترخاء الذهني التامّ، فلا يجهده في البحث عن أصول النصوص المستدعاة والمُطوّعة في ظلّ النص، إنّما يقدّم للقارئ لفتة بسيطة، تدعو الأخير إلى النهوض بالنصّ، فهمًا وتأثّرًا، استنادًا لما تحققه هذه المرجعيّات في نفس القارئ.

(١) أبو تمام، **حبيب بن أوس بن الحارث الطائي (ت ٢٣٢هـ/ ٨٤٣م)**، ديوان أبي تمّام، شرح الخطيب التبريزيّ، تحقيق: محمد عبد عزام، دار المعارف، ط ٤، القاهرة، سلسلة ذخائر العرب ٥، مج ٢، ص ٦٨.

المبحث الثاني

المفارقة التصويرية

المفارقة التصويريّة

تلخّص المفارقة الإحساسَ الصادق لدى الشاعر، وتقدّم حساسيته العالية في هذا العالم المؤلم الذي يضعه في اختبار دقيق بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، ولبشاعة الراهن تتشكّل المفارقة، كأن الشاعر يفقد توازنه حين النظر إلى هذا العالم المضطرب ليقول إنّ كلّ ما يدور في الأنحاء غير منطقيّ. ويرى (جوته) أنّ "المفارقة هي ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق" [1]، وتعني المفارقة حدوث ما لا يتوقع، والتعبير عن موقف على غير ما يستلزمه ذلك الموقف[2]؛ فـ"التناقض في المفارقة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف" [3]. فيما يرى صلاح فضل أنّه بقدر ما يكون في النص من "تباين واختلاف وتناقض بقدر ما يكون فيه من ائتلاف وانسجام" [4].

أما (فرويد) "فقد رأى في المفارقة وسيلة تطلق نوعا من اللذة التي من شأنها أن تساعد على التخلص من المكبوتات شأنها شأن النكتة"[5]، وإن كان في وسع المفارقة أن تقدم للقارئ فعلا تطهيريّا من باب الانتقاد والمحاسبة – في نظر البعض – فإنها

---

(١) ميويك، دي سي (١٩٧٧)، **موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها**، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص ١٦.

(٢) عبد الرحمن، نصرت (٢٠٠٧)، **في النقد الحديث**، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكريّة، جهينة للنشر والتوزيع، ط١،عمّان، ص ٦١.

(٣) زايد، علي عشري (١٩٧٨)، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، ص ١٣٧.

(٤) فضل، صلاح (١٩٩٨)، **أساليب الشعريّة المعاصرة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص ١٤٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٣٤.

في الغالب ترسّب لدى آخرين إحساسًا عميقًا بالمرارة، وباتساع الهوّة بين ما يؤمَل وبين واقع بالغ البشاعة؛ فالشاعر لا يسعى خلف المثاليّة بالقدر الذي يتمنى أن يحيا وقومَه حياة بسيطة وادعة. إننا نخلص عبر هذا التوصيف للنظر في أبرز دوافع المفارقة في شعر جويدة، وهي تلك التي يتمثّلها عبر إحساسه العميق بضياع أحلامه الوطنيّة والقوميّة، إذ "تعد المفارقة عنصرًا مهيمنًا في الشعر العربيّ المعاصر، وهي وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين"[1]، ولننظر كيف تتبدّى المفارقة الساخرة بما يشوبها من الألم والحزن، والشاعر يخاطب الطاغية في قصيدة "رسالة إلى بوش" فيقول[2]:

يا سيدي بوش العظيم

يا بابَنا العالي .. ويا حصنَ اليتامى الضائعينْ

يا تاج هذا الكون .. يا قوت الحيارى الجائعينْ

ويبدو الشاعر ههنا هازئا؛ فليس من المنطق أن يرفع من شأن مَن يقتل الأطفال ويرمّل النساء، وعبر هذا التناقض بين ما يشعر به وما يقوله، يحفر الشاعر في وعي القارئ المأساة الحضاريّة التي تعانيها الشعوب العربيّة جراء تبعيّتها للقوة العظمى في عالمنا، وتشكّل المفارقة جوهر هذه المأساة في صورة هزليّة أقرب ما تكون إلى الإدانة، وقد استطاعت هذه السخرية في المفارقة أن تنهض بالنسيج الفنيّ لقصيدة الشاعر، فلا تخرج أبياتها للهجاء المباشر أو التقريري وتبقى الإدانة خفية مقبولة، ويكمل الشاعر من القصيدة ذاتها فيقول[3]:

---

(١) السعدني، مصطفى (١٩٨٧)، **البنيات الأسلوبيّة في لغة الشعر العربيّ الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص٢١٣.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان آخر ليالي الحلم، قصيدة "رسالة إلى بوش من طفلة مسلمة بالبوسنة"، مج٣، ص١٢٧.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣١.

يا سيّدي بوش العظيم

بالله كيف يعانق الصبح الجميل خيوط ليلٍ مظلمة

تبنون في أوطانكم مجدًا .. وفي أوطاننا

تعلو السجونُ المحكمة

وفي الأبيات السابقة تبدو صورتان متقابلتان لعالم جميل وآخر مشوّه؛ عالم صَحو وادع وآخر معتم كئيب، وتبدو المفارقة بين المجد الذي يعلو في الغرب، والسجون التي تشيّد في الشرق لإذلال الإنسان العربيّ.

وفي سياق متصل، تتكثف المفارقات في قصيدة جويدة حين يتحدّث عن وطنه مصر، ولأنه يحبه ويقدّم نفسه فداءً له فإن الشاعر يستهجن المفارقة المتحصّلة من إنكار الوطن وتهميشه، ويصدر جويدة عن ذلك بوصفه رمزًا للمواطن المصريّ البسيط . وقد كثرت الصور المتقابلة في هذا الجانب على صعيد المفارقة لدى الشاعر، إذ يقول في إحدى قصائده [1]:

كُنــتَ الحبيــبَ الـذي داوى مواجِعَنــا   أينَ الهوى والمنـى .. أيـنَ المواويـلُ

قــد كُنــتَ يــا نيــلُ خمــرًا لا نحرّمِهــا   أصبحتَ سُمّا .. فهل للقتلِ تحليلُ؟

والمفارقة التصوريّة قائمة بين ثنائيّة متضادة في صراع بين الانتشاء بالخمر وبين الموت بالسمّ، والباعث واحد وهو النيل حين كان مشرقًا في نفس الشاعر، وبعد أن بات مصدرًا لشقائه وتعاسته، والشاعر باستخدامه الفعل "كنت" للدلالة على حبه للوطن، يعني أنه ما عاد كذلك، وإن كان يشير إشارة إلى تبدّل الحال بانقطاع الغناء السعيد والأماني التي كان الشاعر يرتجيها ولم يجدها.

إنّ المتتبع للمفارقة في قصيدة جويدة يجد أنّها سلاح في يد الشاعر يسهم في

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان زمان القهر علمني، قصيدة "وتبقى أنت يا نيل"، ص ٣٠٦.

خلق درجة عالية من التوتر في جو قصيدته طالما استحضرها محدثًا تعارضًا بائنًا وكبيرًا بين الطرفين المتناقضيْن، وكلّما أمعن الشاعر في تصوير المفارقة في القصيدة، ارتفعت الدهشة لدى المتلقي ونالت الفكرة التي يطرحها الشاعر حضورًا بالغًا في الذاكرة الإنسانيّة. وتتجسّد المفارقة في أوجها حين يخاطب الشاعر وطنه بازدراء، رغم ما تأخذه الأوطان في نفوس أبنائها من المحبة والتقدير، وتتسع المفارقة وتبدو واضحة حيث يقول(1):

أســـرفت في حـــبي وأنـــتِ بخيلـــة ضيعتِ عمـري واسـتبحت شـبابي

بـــيني وبينـــك ألـــف ميـــل بينمـــا أحضـــانك الخضـــراء للأغـــراب

وتـــُــنسج خيوط المفارقة وفقا لعدة عوامل "منها ما يتعلق بالأطراف أو الشخصيات التي قامت عليها القصيدة، ومنها ما يتعلق بالمواقف التي فرضت على هذه الأطراف أو الشخصيات"(2). وفي النص السابق يبدو كيف كان للظروف والأحداث دور في تشكّل المفارقة.

وتؤدي المفارقة وظيفة إغنائيّة ترفع من شعريّة النص، وتُحدِث أثرًا واضحًا في نفس المتلقي، وذلك حين يلجأ الشاعر إلى أن "يستعين بتقنية المفارقة كوسيلة بلاغية "rhetoric device" لإثراء شعرية النص الذي ترد فيه، ولإحداث أبلغ الأثر في المتلقي بأقل وسيلة تعبيريّة ممكنة، ودون أن يجعل من نصه بناءً قائمًا على المفارقة"(3)، وتبدو جدتها فيما تمنحه هذه المفارقة لسائر الأبيات، وفي الإضافة الحقيقيّة لها على صعيد المعنى.

---

(1) جويدة، ديوان **ماذا أصابك يا وطن**، قصيدة ماذا أصابك يا وطن، ص ٤١ و ٤٤.

(2) سليمان، خالد (١٩٩٩)، **المفارقة والأدب**، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، ط١، عمّان، ص ٦٠.

(3) السابق، ص ٥١.

ويُنظر إلى التحولات التي تخلّفها البنية المتضادة في إسهامها في قلب المعاني المتداولة ومشاركتها في إرساء معانٍ جديدة، يستقبلها المتلقي على أنّها مسلمات لكنها- بلا شك - تكون قد أدّت دورها الفاعل في إثارة انفعال المتلقي بما لا يُتوقّع؛ فالمعنى المتداول والمنظور بالنسبة للقارئ هو صورة الوطن الحاني على أبنائه، لكنها صورة تنكسر لتعبّر عن الوطن الذي يسعد بأنّات الموتى. وقد أدّت هذه الصورة إلى إرساء معنى جديد للوطن كحصيلة لعمق المفارقة بين طرفي الصورة؛ تلك الصورة الماثلة في الأذهان والأخرى المتحققة عبر هذه الأبيات (١):

علّمْتَنا كيفَ نلقى الموتَ في جَلَدٍ وكيف نُخفي أمامَ الناسِ شكوانا

هذا هو الموت يسري في مضاجعنا وأنتَ تطربُ من أنّات موتانا

ويقول الشاعر في سياق متصل(٢):

وحدي أنام على ترابك

كفني عيني

بضوءٍ من رحيق الفجرِ

من سعف النخيلْ

فلَكَمْ ظمئتُ على ضفافِكِ

رغم أنّ النيل يجري

في ربوعِك ألفَ ميلْ

ويعمد الشاعر إلى المفارقة ذات الطرفيْن المعاصريْن؛ إذ يضع كلا من طرفي

---

(١) **صحيفة الأهرام المصرية،** ثقافة وفنون، قصيدة "كأن العمر ما كانا"، بقلم فاروق جويدة، ١٣ شباط ٢٠٠٥.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان آخر ليالي الحلم، قصيدة "هذي حكايتنا معًا"، مج ٣،ص ١٠٣.

المفارقة مكتملا أمامَ الآخر[1]، وتتكوّن الصورة من وجهين متمايزيْن؛ الأول يتجسّد في استحضار الماضي القريب، والثاني يتجسد من لحظة الحضور، يقول الشاعر[2]:

وطنٌ جميلٌ كان يومًا

كعبة الأوطانْ

الآن ترتحلُ الرجولةُ عن ثراه

ويسقطُ الفرسان

في ساحة الدجل الرخيص

تسقطُ أمنياتُ العمر

يأتي الماء مسمومًا

يأتي الخبز مسمومًا

يأتي الحلم مسمومًا

يأتي الصبح مصلوبًا على الجدرانْ

وتتمثل المفارقة التصويريّة عبر الأبيات التالية بمعطياتها التراثيّة، لكنّ المعطى التراثي يظهر بصورة معكوسة عن ما أثر عنه، وهي مفارقة ذات الطرف التراثيّ الواحد "وفيها يستدعي الشاعر الطرف التراثيّ الثاني إلى وعي القارئ دون أن يصرّح بملامحه التراثية- التي يعتمد على أنّها مضمرة في وعي القارئ-، وبدلا من التصريح بهذه الملامح يضفي الشاعر على هذا الطرف التراثي الملامح الخاصة

(١) زايد، علي عشري (١٩٧٨)، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة،ص ١٤٠.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان ألف وجه للقمر، قصيدة "رسالة إلى صلاح الدين"، مج ٣، ص ٢١١-٢١٢.

بالطرف المعاصر، التي تناقض الملامح الحقيقية المضمرة للطرف التراثي"[1]، ومن ذلك ما يظهر في قصيدة الشاعر "لا تنتظر أحدًا فلن يأتي أحد"، وفيها يخبر الشاعرُ صلاحَ الدين أنّ جيشه لم يعد كما كان قادرًا على الانتصار في مفارقة مريرة سوداء، يسلبُ فيها الشاعرُ الطرف التراثي محمولاته الحقيقيّة، ويلبسه صورة الراهن الساقط في مستنقعات عجزه، يقول[2]:

هذي الخيولُ ترهّلَتْ

ومواكبُ الفرسانِ ينقصُها

مع الطُهرِ.. الجَلَدْ

هذا الزمان تعفّنَتْ فيه الرءوسُ

وكلّ شيءٍ في ضمائرِها فَسَدْ

****

هذي الخيولُ العاجزهْ

لن تستطيعَ الركضَ ..

في قِمَمِ الجِبالْ

وكّل ما في الأفقِ أمطارٌ ورعْد

ماذا سيبقى للجوادِ إذا تهاوى

غير أن يرتاحَ في كفنٍ ولحْد؟!

والشاعر – في المقطع الأخير – يقلل من شأن المقاومة الفلسطينيّة المتمثلة

---

(1) زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية المعاصرة**، ص ١٤٧.

(2) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لو أننا لم نفترق، قصيدة "لا تنتظر أحدًا.. فلن يأتي أحد"، مج ٣، ص ٢٦٣-٢٦٤.

بالسلطة وقدرتها على النهوض من الواقع البائس الذي وصلت إليه، وقد كُتبت هذه القصيدة على خلفية توقيع اتفاقية السلام مع "إسرائيل" (أوسلو)، وهو ما يدفع الشاعر إلى حالة شديدة من اليأس، ولسان حاله يقول: إنْ نحن وصلنا إلى هذه المرحلة المخزية فحتى خيول صلاح الدين لن تقيلنا مما نحن فيه. وسلْـب هذه الخيول الجامحة والفاتحة خواصّها دلالة كبيرة على أنّ الشاعر يعاني وطأة اليأس، ودلالة كذلك على أنّ ما يحدث هو المفارقة لا ما يعبّر به الشاعر عبر هذه المواكب والخيول.

وكما اتسعت المفارقة في الجوانب ذات الاتصال المسيس بقضايا الأرض والوطن، فإنها لم تغب كذلك عن تجربة الشاعر في قصائده في الحب؛ إذ كثيرًا ما رسم الشاعر لنفسه عالمًا مثاليا مع الحبيبة سرعان ما تكسّر بجحودها تارة، وبفعل الدهر تارة أخرى، وهو ما اصطُلِح على تسميته بـــ"المفارقة الرومانسيّة"[1]. يقول الشاعر في هذا السياق[2]:

جعلتُكِ كعبةً للناسِ يأتي

إليْكِ الناسُ من كلّ البقاعِ

وصغتُ هواكِ للدنيا نشيدًا

تراقص حالمًا مثل الشعاعِ

وكم ضمتك عيناي اشتياقًا

وكم حملتك في شوق ذراعي

---

(١) سليمان، خالد (١٩٩٩)، **المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق**، دار الشروق، ط١، عمّان، ص ٥٨.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان وللأشواق عودة، قصيدة "في رحاب الحب"، مج ١، ص ٢٢٢-٢٢٣

رجعْتُ لكعبتي فوجدت قبرًا

وزهرًا حوله تلهو الأفاعي

عبدتك في الهوى زمنًا طويلا

وصرت الآن أهربُ من ضياعي

وفي صورة أخرى من صور المفارقة يكشف فيها الشاعر هواجس حبيبَيْن ساعة الرحيل، وتبدو واضحة عبر الأبيات التالية[1]:

كنّا نصلّي في الطريقِ وحوْلَنا

يتندّرُ الكهانُ بالضحكاتِ

كنّا نعانِقُ في الظلامِ دموعَنا

والدربُ منفطرٌ من العبراتِ

وتوقّف الزمنُ المسافرُ في دمي

وتعثّرتْ في لوعة خطواتي

ويفقد الحبيبان توازنهما ساعة الرحيل، وتبدو الأشياء من حولهما غريبة وغير واقعيّة، وتستدعي عوالمهما النفسيّة صورًا قاسية توازي إحساسهما بالفراق؛ فالكاهن يتخلّى عن وقاره وهيبته في صورة مستهجنة يبدو فيها هازئا لما آل إليه حال الأحبة بسبب من البيْن، فيما يقوم الحبيبان بالصلاة، وكأن هذا الفراق بينهما لا يمكن تصديقه بالقدر الذي لا يمكن أن نصدق صورة كاهن يظهر في سلوك لا يتوافق مع مكانته الدينيّة.

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لو أننا لم نفترق، قصيدة "لو أننا لم نفترق"، مج ٣، ص ٢٤٣-٢٤٤.

المبحث الثالث

الانزياح

الانزياح

يُحدِث الانزياح دهشة لدى المتلقي، وهي الوظيفة التي يتوخاها الشاعر من اللغة لتؤديها في نصه؛ لذا فإنّه من غير الممكن أن نسمي التغيير انزياحًا ما لم يكن مفاجئا للقارئ[1]، وذلك بالتأكيد هو ما يصنع الدهشة. والانزياح هو "خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياسًا في الاستعمال، رؤية ولغة وصياغة وتركيبًا"[2]، وهو لدى (جان كوهن) "الشرط الضروريّ لكل شعر"[3]. وللانزياح قدرة على خلق فجوة ومسافة توتر سواء أكان ذلك بين المسند والمسند إليه، أم الصفة وموصوفها أم بين المتضايفات، كما يمنح الصورة الفنيّة لغة إيحائيّة خاصة؛ تلك التي أسماها (جان كوهن) باللغة الانزياحية التي تميّز لغة الشعر عن النثر، فيما أدخل (كوهن) الاستعارة في باب الانزياح بقوله "الاستعارة الشعريّة هي انتقال من اللغة ذات الطبيعة المطابقة إلى اللغة ذات الطبيعة الإيحائيّة، انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معيّن يفقد معناه على مستوى اللغة الأول، لأجل العثور عليه في المستوى الثاني"[4].

والانزياح ظاهرة أسلوبيّة بلاغيّة تنبّه لها اللغوييون الأوائل، وبدا ذلك ظاهرًا في تراثنا النقديّ عبر عدد من المصطلحات التي استعان بها هؤلاء، من مثل: العدول، الانحراف، اللحن والخروج إلى ما سواها[5]، وورد عن أبي حيانالتوحيدي

---

(١) ويس، أحمد محمد (د.ت) ، **الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص ١٨٥.

(٢) اليافي، نعيم (١٩٩٥)، **أطياف الوجه الواحد**، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ص ٩٢.

(٣) كوهن، جان (١٩٨٦)، **بنية اللغة الشعريّة**، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء، دار توبقال، ط١، ص ٢٠.

(٤) المرجع السابق، ص ١٢٩.

(٥) ويس، **الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ** ، ص ٣٥-٥٢.

أن الانزياح أمر ليس للنفس عنه غنى؛ إذ النفس كلِفة بالتجدد مولعة به، فقد سأل أبو حيان صديقه مسكويه علة كراهية النفس الحديث المعاد، فكان جواب مسكويه " أنّ الحديث للنفس كالغذاء للبدن، فإعادته عليها بمنزلة إعادة الغذاء لجسم اكتفى منه "[1].

وفي الخرق التصاحبي الحاصل في اللغة يبدو الطرفان غير متجانسيْن؛ لأنّ كلا منهما ينتمي إلى عالم مختلف، لكن الشاعر قد جمع بينهما ليقيم عالمًا جديدًا عماده الإيحاء والتأثير، ما يجعل المعنى يمتد وينفتح ليعطي دلالات مغايرة. وليس من شك أن اللغة بانزياحها تكتسب طابعًا جماليًا وقدرة إيحائيّة. يقول عز الدين إسماعيل " المفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيريّة مصفاة ومكثفة، ومن هنا يبدو أننا نتطلّب في لغة الشعر ألا تكون هي لغة الناس، وأن تكون لغتهم في آن معًا "[2]، والمقصود من وراء ذلك هو ما تحققه المفردة في البناء العلائقي الذي يجمعها في السياق إلى مفردة أخرى؛ فاللغة "إذن لا تتحقق وتؤدّي دورها المثير للاهتمام بالنسبة للقارئ إلا عندما يبتدع الشاعر لنفسه عبرها خصوصيّة في الاستعمال .

ويرى البعض أن التداخل وتجاوز العرف المألوف في اللغة يخلق لدينا صورة مختلطة أو "مهجنة "مثل الصور التي تقوم على التراسل وتبادل المدركات، وهو بهذا يؤدي وظيفة ازدواجية إحداها دلالية فكريّة، والأخرى خاصة بعوالم الشاعر النفسيّة تستقصي العالم الشعوريّ الداخلي له عبر انتقاءاته اللغويّة وصوره المتشكلة التي يشحن بها خطابه[3]. ولأن الصورة الشعرية ليست بحال من الأحوال انعكاسًا

---

(١) ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص ٦٥.

(٢) إسماعيل، عز الدين (١٩٦٦)، **الشعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، دار الفكر العربي، ط٣، القاهرة، ١٧٩.

(٣) حسن عبد الله، محمد (١٩٨١)، **الصورة والبناء الشعريّ**، مكتبة الدراسات الأدبيّة، دار المعارف، القاهرة، ص١٠٩-١١٤.

مرآويًا للواقع[1]، فإنها تنتقل باللغة من دلالتها المعنويّة عبر التمثيل لها بصيغة مدركات حسيّة إلى مدى أرحب "تنهض من خلاله الإحساسات المحتدمة في وجدان الشاعر، لتتشكل مع حركة النفس، وزاوية النظر الداخلي للأشياء"[2]، ولكي يوصل الشاعر تجربته بمنتهى النفاذ عليه أن يستغل بذكاء حصيلته اللغويّة، ويمدّ الجسور المتينة بينها وبين روحه؛ فالشعريّة "لا تقوم على الزاوية المفردة للفظة،.. لأنّ التجزيئ لا يمكن أن يخلق الشعريّة، إنما الخالق هو التوحيد والانصهار في بنية كليّة"[3].

ويمرّ الانزياح إلى المتلقي عبر عدّة وسائل، ويرى (ويس) أنّ أهمها هي الاستعارة حيث يقول "تعدّ الاستعارة أمّ الانزياحات الدلاليّة"[4]، وتتم عبر الاستعارة المكنية والتمثيليّة بالتعبير البلاغيّ، ويمكن القول إن الانزياح يؤدي مهمته في اللغة الشعريّة ويبرز لدى جويدة في التجسيم والتشخيص والتراسل؛ إذ يظهر عبر هذه الوسائل كيف تتكثّف الصورة الشعريّة عبر حشد عناصر متباعدة كي تأتلف في إطارٍ شعوريّ واحد، ويعود هذا التباعد في مكونات الصورة الشعريّة إلى أنّ الشاعر يدخل في حالة من الغيبوبة أو في لحظة حلميّة حين يكتب قصيدته، فيصبح العمل الفنيّ خليطًا من عناصر عدّة، وتبدو الصورة الفنيّة "تركيبة وجدانيّة تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء

---

(١) علاق، فاتح (٢٠٠٥)، **مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ص ٢٦٢.

(٢) راضي جعفر، عبد الكريم (١٩٩٨)، **رماد الشعر**، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد، ص ٢٥٥.

(٣) راضي جعفر، **رماد الشعر**، ص ١٢٨.

(٤) ويس، **الانزياح في التراث النقدي والبلاغي** ، ص ٧.

الواقعة"[1]، ويتضح ذلك في اعتماده على تبادل المدركات، عبر اعتماده على وسائل التصوير المألوفة من تجسيم وتشخيص؛ لأن هذه الوسائل هي من يحدث الخلخلة في التركيب اللغويّ، وهي كذلك من يسحب التعبير الشعريّ إلى دوائر الخيال وكسر التوقّع الذي يقوم عليه الإنزياح. وترتيبًا على ما سبق، فإنّه يمكن لنا معاينة الانزياح الدلالي والإسنادي للغة في قصيدة الشاعر فاروق جويدة، والتي اعتمدتها لغته اعتمادًا تامًا، حين درجت على دمج الماديات ووصلها بصور روحية ومعنوية أدّت إلى التداخل والانسجام، والسموّ بالمادّي للتعبير عن عاطفة إنسانيّة عالية.

ويعمد الشاعر للانزياح خروجًا على النمطيّة المستهلكة في الصياغة الشعريّة، وللابتعاد عن القالب اللغوي وعرفيّة الاستعمال، لذا فإن الشاعر يجهد في تفعيل طاقته الإبداعيّة؛ لإحداث الاضطراب والخلخلة في البناء التصاحبي للغة كي تخرق المألوف والمتداول. يقول جويدة- على سبيل الانزياح الإسنادي في الجملة الفعليّة[2]:

إنْ ضاقت الدنيا عليْك

فخُذْ همومَكَ في يديْك

واذهب إلى قبر الحسين

وهناك " صلّي " ركعتيْن

ويبدو الانزياح في جملة (خذ همومك في يديْك)؛ إذ تعد الهموم من المجردات الذهنيّة والنفسيّة، ومجيئها مع الفعل (خذ) الذي يحمل دلالات حسيّة يشكل خرقًا معجميًا تصاحبيًا، ويتحمّل هذا الانزياح عبء تصعيد المعنى عبر ما تجسده الهموم؛ وتجسيد الهموم يجعلها كأنها واضحة للعيان، وكذلك أحزان الشاعر كبيرة وثقيلة

---

(١) إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، ص ١٢٧.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان حبيبتي لا ترحلي، قصيدة " عندما ننتظر القطار"، مج١، ١٤-١٥.

على ذاته، لا يستطيع منها فكاكًا.

ونستطيع أن نلحظ ما يصدّره الواقع النفسيّ المأزوم للتركيب اللغوي في القصيدة عبر الانزياحات؛ فالاضطراب الحاصل في نفس الشاعر يُترجَم ويُخلق منه اضطراب وزعزعة في التصاحب المعجميّ؛ وأحزان الشاعر في المدينة – وفقًا للقصيدة السابقة- تدعو الشاعر لخرق التوقعات عبر الإبدالات اللغويّة التي يحدثها، لتشكل عبر هذا الخرق شكلا من أشكال الرفض والإحساس باللامعقول بما تفاجئ به هذه المدينة قاطنيها الجدد الآتين من الطبيعة بعفويّتها إلى المدينة بمتناقضاتها، يقول[1]:

قد قال لي يومًا أبي:

إن جئتَ يا ولدي المدينة كالغريبْ

وغدوْتَ تلعقُ من ثراها البؤسَ..

في الليلِ الكئيب

ويقوم الانزياح في (تلعق من ثراها البؤس) على إسناد الفعل (تلعق) إلى الفاعل (البؤس)، ويتشكّل الخرق في إخراج البؤس من صفته المجرّدة ليبدو ذا دلالة حسيّة نظرًا لاتصاله بالفعل (تلعق)، وهنا يبدو الانزياح في الدلالة في اجتماع ما لا يجتمع بين الحسيّ والمعنويّ.

ويبدو الانزياح الدلاليّ في (الليل الكئيب) بين الموصوف والصفّة، ولو كان لنا – وفقًا للمنظور المنطقي والعقلاني - أن نختار صفة لليل فإنه يُحتمل أن تكون الإبدالات اللغويّة الممكنة هي: الليل المُظلم، الليل الطويل، إلى غير ذلك من الممكنات، لكن هذه التراكيب بلا شك لن تثير دهشة القارئ، ولن تدعوه إلى استقراء المغزى الباطني خلف هذا الاستعمال، ما دعا الشاعر إلى تشخيص الليل

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان حبيبتي لا ترحلي، قصيدة "عندما ننتظر القطار"، مج١،ص ١٣.

ليعطيه دلالات موحية؛ فإعطاء الليل صفة الحياة يجعل من الكآبة شعورًا يتلاقى فيه القارئ مع الليل ويشاركه إياه لكونه صفة إنسانيّة يدركها القارئ جيّدًا.

وتتنافر الكلمات في بنية التشكيل اللغوي، وتقوم اللغة بالتداعي إلى ذاكرة الشاعر لتساند عالمه النفسيّ عبر تسريح هذه التركيبات اللغوية المتراكبة والمتناقضة؛ ليتخفف الشاعر بعدها من إحساسه بحالة من الفوضى والتناقض؛ وهي الوظيفة التي يؤديها الانزياح في كسر التوقّع، ولا يمكن للشعر أن يتخلّى عنها بحالٍ من الأحوالْ، وتقوم هذه الانزياحات بمهمة إضاءة عوالم الشاعر الداخليّة، ويسمح الشاعر عبرها للمتلقي بمشاركته وجدانيّاته والاضطلاع بشيء مما يثقل روحه؛ ففي قصيدته (الطقسُ هذا العام) يتحدث الشاعر عن شتاء أيامه وغربة روحه التي يكثّفها عبر الاسترسال في سَوق الانزياحات الإسناديّة عبر الجملة الإسميّة من المبتدأ والخبر[1]:

الصبحُ في عيْنيْكِ

تحصدُه المناجل

والفجرُ يهربُ كلّما لاحت

على الأفقِ السلاسلْ

فالقهرُ حينَ يطيشُ

في زمن الخطايا

لن يفرّق بين مقتولٍ

وقاتلْ

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان زمان القهر علّمني، قصيدة "الطقس هذا العام"، مج٢، ص ٣١٨-٣١٩.

فـ (الصبح تحصده المناجل)، وهنا تبدو كيف تتناقض المفردات إيحائيًا؛ لأن الصبح يوحي بالرقّة واللين، والمنجل أداة تقطع السنبلة، كأن هذه المناجل تقطع على الصبح بزوغه، وهو بعض ما لاقاه الشاعر في (الوطن البخيل)، ويبدو اعتماد الشاعر الإسناد غير المألوف الذي يعمّق الفجوة بين المسند والمسند إليه، ولذلك فإنّ الشاعر قد عمد إلى هذا الانزياح ليبيّن بشاعة ما يلاقيه كل شيء جميل في وطنه (مصر)، وعبر هذه الانزياحات المتلاحقة في الفجر الهارب، والقهر الطائش يفصح الشاعر عما في نفسه.

وتتوهّج اللغة وتزداد حضورًا بالانزياح عبر الدلالات الجديدة التي يمنحها للنصّ الشعريّ بالخروقات التي تشكّل لغة جديدة تسعى من أجل اكتساب خصوصيّة، يقول الشاعر مخاطبًا حبيبته[1]:

صباحُكِ أحلى

مِنَ الياسمينْ

وقلبي يحبّ الشموخَ الحزينْ

وفيكِ مِن العطرِ هذا الجنون

وفيكِ مِن السحر

دِفءُ الحنينْ

وقد كسر الشاعر المعنى المتحصّل في الأذهان لمفردة (الشموخ) حين ألزمها بصفة (الحزين)؛ فالشموخ – في العادة – يوازي الكبرياء والأنفة، لكنه يبدو لدى الشاعر شموخًا حزينًا.

وتخرج اللغة عن سياقها المألوف في قصيدة جويدة في انزياح الإضافة، لتشكل

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان أعاتب فيك عمري ، قصيدة "الشموخ الحزين"، مج٣، ص ٣٧٠.

خرقًا واضحًا للتصاحب المعجميّ يفصل السابق عن اللاحق إلا من الدلالة المتكونة عبر الانزياح، يقول الشاعر [1]:

ابني قدْ ماتْ

قتلوهُ أمامي

قد سقط صريعًا

بينَ مخالبِ جوعٍ لا يرحمْ

بعد دقائق سوفَ أموتْ

ودماء صغيري شلال

يتدفّقُ فوق الطرقاتْ

لأن الشاعر يصور هنا مشهدا بالغ القسوة فإن الخرق يبدو مؤديًا في ضمّ المخالب إلى الجوع، فالجوع ينهش كحيوان مفترس ويؤدي مهمة الإهلاك للأطفال، لكن هذا الإهلاك ليس مجرد موت عادي، إنه موت مؤلم مرير يقاسي فيه الأطفال الجوع والخوف والحرمان، ولهذا فإن لفظة (مخالب) هي التي رفعت معنى الموت الذي لقيه هؤلاء الأطفال إلى هذا المستوى من التخصيص.

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لن أبيع العمر، قصيدة "ملعون يا سيف أخي"، مج ٢، ص ٢٦٤.

المبحث الرابع

البنية الدرامية والحكائية

البنية الدراميّة والحكائيّة

تصدر الدراما عن الحياة، ويجعل الشعراء من التصوير الدرامي متنفسًا للإفضاء عما يعانونه، مبتعدين بذلك عن التقريريّة الفجة والخطابية المباشرة، بحيث يرتفع النص الشعريّ ليحقق مستوى فنيًا وجماليًا عاليًا.

وتنبثق البنية الدرامية في القصيدة المعاصرة اليوم عبر مجموعة من العناصر الفنيّة، التي تغني النص الشعريّ وتكسبه قبولا كبيرًا لدى المتلقي، ومن تلك العناصر: الحوار بنوعيه؛ الداخلي والخارجي، الصراع، الشخصيات، والحبكة.

ويبدو في مجيء المسرح سابقًا على ظهور الشعر في تاريخنا الإنسانيّ دلالة واضحة على طبيعة التأثر الذي لحق بالشعر من جراء استعارة العناصر الفنية الخاصة بالمسرح، يقول عبد العزيز حمودة، حين رأى أن الشعر ليس أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، "وذلك لسبب بسيط، وهو أن الشاعر لا بد وأن يكون قد جاء بعد توصل الإنسان إلى لغة متفق عليها في التخاطب، إذ ليس من المعقول أن يكون الإنسان الأول قد قال الشعر في وقت كان يتفاهم فيه مع أخيه أو مع جاره أو ابن قبيلته، بالإشارة أو الصوت غير المفهوم"[(١)].

وتوظّف العناصر الدراميّة لنسج حكاية لها بداية ونهاية ووسط، كما يكتنفها عنصر الصراع، وتبدو هذه التوجهات الدراميّة في القصائد ذات النفس الشعريّ الطويل، ويظهر أنّ الشاعر يحاول الاضطلاع بمهمة الموازنة بين المقدرة الشعريّة والمقدرة القصصيّة في آنٍ معًا[(٢)]، وهو ما يحاول جويدة أن يحققه عبر قصائده الشعريّة الأخيرة. وتعمل الدراما بصفتها نصًّا مؤدى على ثلاثة محاور، هي "الحركة والكلام الشعريّ، والمكان الذي يميز فضاء الحركة والكلام معًا"[(٣)]، وتعدّ اللغة أداة

---

(١) حمودة، عبد العزيز (١٩٩٨)، **البناء الدرامي**، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، الإسكندريّة ، ص ١٢.

(٢) إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربيّ المعاصر**، ص ٣٠١.

(٣) منير، وليد (١٩٩٧)، **جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعريّة الحديثة**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ص٨.

الأدب القادرة على تطويع الوسائل التعبيريّة لتأدية فكرة الأديب، ونظرًا لكون مجال الكلمة غير محدد فإنه يصبح بإمكان الكلمة أو اللغة من خلال العمل الأدبيّ أن تتناول الظواهر الحياتيّة فنيًّا بصورة واسعة غير قابلة للتحديد، وليس لشيء في الحياة أن يترفّع عن الأدب ليكون مادّته" لا توجد ظاهرة ما في عالم الأشياء ليس بالإمكان تصويرها ونقلها إلى العمل الأدبيّ إذا كان ذلك ضروريّا لخلق الصورة الفنيّة، كما ينقل الأدب الحدث بحرية عبر الزمان والمكان، وله القدرة على بث شتّى خطوط السياق التي تجمع فيما بين الوصف والسرد والحوار"[1].

ويبدو الحوار الداخليّ واحدًا من التكنيكات التي يستعيرها الشعراء من الرواية، ويركّز هذا التكنيك على المحتوى الداخلي لوعي الشخصيّة المعبّرة في جو القصيدة [2]، كما يبدو المونولوج المتنفّس الوحيد للشخصيّة كي تفضي بما يؤرقها. وفي هذا الخطاب من النفس إلى النفس يدرك القارئ كل ما يؤرّق الشاعر عبر ما يحمّلها من هموم، يقول جويدة [3]:

همسَ الحزينُ وقال في ألمٍ:

أسافِرُ.. كيف يا الله

أحتَمِلُ البِعادَ عن البُنيّة.. والبنينْ؟

لمَ لا أحجُّ..

فهلْ أموتُ ولا أرى

خيرَ البريّةِ أجمعينْ

لِمَ لا أسافِرُ؟.. كلّها أوطاننا

---

(١) أوفسيانيكوف وآخرون (٢٠٠٧)، **تداخل أجناس الفن**، ترجمة حسين جمعة، ط١، منشورات أمانة عمان الكبرى، ص١٢٦.

(٢) زايد، علي عشري (١٩٧٨)، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، القاهرة، دار الفصحى للطباعة والنشر، ص ٢٢٣.

(٣) جويدة، **ديوان ماذا أصابك يا وطن؟**، قصيدة ماذا أصابك يا وطن؟، ص ٢٤.

ويلحظ المتابع لهذه المكنونات المفصَح عنها عبر الحوار الداخلي أنها تمثل أفكارًا متفرقة، تتزاحم في نفس الشاعر، فتأتي منثورة في تضاعيف قصيدته؛ إذ يكشف الحوار الداخليّ عن حالة الصراع التي يعيشها بطل الحكاية " العم فرج "، لتأتي بعدها هذه الأشطر غير متسقة أو متّحدة من حيث المضمون، ولكنّها مؤدية لحقيقة المعاناة التي يعيشها ناظم القصيدة.

ويقوم الصوت الداخليّ على إبراز الهواجس والخواطر، كما يعين على الحركة الذهنيّة [1]، ويكسب القصيدة قيمة دراميّة بما يوفّره لها من حيويّة؛ إذ ينتقل الشاعر عبر المونولوج في صوته من التقريريّة إلى تعدد الأصوات الذي يتيحه حوار الشخصيّة مع نفسها[2]؛ ما يقدّم قدرًا أكبر من البوح والإفضاءْ، يقول الشاعر في قصيدة أخرى[3]:

لا تنتظِرْ أحدًا..

فلنْ يأتي أحَدْ

لم يبق شيءٌ غيرُ صوْتِ الريحِ

والسّيفِ الكسيحِ..

ووجهُ حُلمٍ يرتعِدْ

وهنا يتحدّث الصوت إلى نفسه بخيبة بادية، كأننا به يقول إنّه ما عادت مخاطبة الغير والحث على النهوض أمرًا مجديًا حتى بات الشاعر يطلق الآهة من نفسه وإلى نفسه، ويستعين لذلك بثلاث من أدوات النفي في شطريْن اثنين، مكثفًا بذلك شعوره بالإحباط الذي ينقله بصورة واضحة إلى القارئ عبر هذه الأدوات؛ (لا)،

---

(١)إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، ص ٢٩٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٠٠.

(٣) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لو أننا لم نفترق، قصيدة "لا تنتظر أحدًا فلن يأتي أحد"، مج٣، ٢٦٠.

و(لن)، و(لم) التي تؤدّي نفيًا صريحًا. كما يلجأ الشاعر في القصيدة ذاتها إلى البناء الدائري في اتصال آخر القصيدة بأوّلها، وتوضّح هذه الاستعانة أنّ الشاعر يجهر في المُفتَتَح بخَيْبة النهاية، ويقدّم الصدمة للقارئ في باب القصيدة، وفي ذلك ما يؤكّد استسلامه لحالة من الخذلان دون أن يعِد القارئ بأية مفاجآت قادمة في القصيدة، وهو إذ يفتتح قصيدته بالشطر الشعريّ "لا تنتظر أحدًا، نراه يقول عند النهاية فيما يشبه مشهدًا سينيمائيًّا[(١)]:

الفارسُ المكسورُ

ينتظرُ النهاية في جَلَدْ

عينانِ زائغتانِ..

وجْهٌ شاحبٌ..

وبريقُ حُلمٍ في مآقيهِ جمَدْ

لا تنتظِر أحدًا..

فلنْ يأتي أحدْ

فالآن حاصرَكَ الجليدُ..

إلى الأبدْ

إنّ عمليّة الإبداع الشعريّ تتمثل في دخول لا وعي الشاعر واستنطاقه، وكشف عوالمه الداخليّة عبر المونولوج، وهو بهذا التكنيك يتمكن من حشد عديد من الأفكار والهواجس دون أن تكون دخيلة ومستكرهة في بنية القصيدة؛ لأنّ الشاعر عبر المونولوج يستطيع أن يقدّم ومضات خاطفة غير مكتملة أحيانًا، إلا أنها تؤدي – بلا شك- الغرض الذي سيقت لأجله، وتعفي الشاعر من السرد الذي قد

---

(١) المصدر السابق، قصيدة "لا تنتظر أحدًا فلن يأتي أحد"، ص٢٦٦.

ينهك القصيدة، ويخسر عبرَه متابعةَ المتلقي، يقول جويدة[1]:

ما كُنتُ أعلمُ..

أنّ آخرَ ما تبقّى من شحوبِ العُمرِ

قنديلٌ كسيحْ

ما كُنتُ أعلمُ

أنّ آخر ما سيبقى

فوق أطلالِ الربوعِ الخُضْرِ

عصفورٌ جريحْ

ما كنتُ أعلمُ

أنّ دندنة الليالي الراقصاتِ

مع الأماني

سوف تُصبِحُ قبْضَ ريحْ

ويظهر إلى جانب ذلك كله الحوار العاديّ، الذي يقوم في القصيدة على أساس تعدّد الأصوات، والحوار العادي، أو كما يطلق عليه "الديالوج"، هو "صوتان لشخصيْن مختلفيْن يشتركان معًا في مشهدٍ واحد، تتبيّن من خلال حديثهما أبعاد الموقف"[2]، ويصوّر الشاعر في القصيدة التالية حوارًا دائرًا بينه وبين وحبيبته تتنقّل به القصيدة بين صوتيْن، ما يثريها ويكسبها طابع الحيويّة[3]:

وقالتْ: سوفَ تنساني

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لو أننا لم نفترق، قصيدة هل كنت تعلم، ص ٢٨٨-٢٨٩.

(٢) إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربيّ المعاصر**، ص ٢٩٤.

(٣) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان في عينيْك عنواني، قصيدة في عينيْكِ عنواني، مج١، ص ٢٤٥-٢٤٦.

وتنسى أنّني يومًا

وهبتُكَ نبضَ وجداني

وتعشق موجة أخرى

وتهجر دفءَ شطآني

ويسقط كالمنى اسْمي

وسوف يتوه عنواني

تُرى ستقول ياعُمري

بأنّكَ كنتَ تهواني؟!

فقلتُ: هواكِ إيماني

ومغفرتي.. وعصياني

ولو أنساكِ يا عمري

حنايا القلب.. تنساني

ويبدو الحوار في أبسط أشكاله، ويظهر ذلك من الأفعال: قالت وقلتُ، لكنّ الحوار قد يظهر كذلك من خلال توجيه الخطاب إلى أحدهم داخل القصيدة، دون الحصول على صوت آخر في المقابل، إنّما تشي أجواء القصيدة بوجود عنصريْن اثنيْن أحدهما يقول والآخر يستمع، ولذلك فإنّ الشاعر يكلّف نفسه عناء السؤال والجواب لتبدو الصورة واضحة الأبعاد، يقول جويدة في هذا السياق في قصيدة يخاطب بها حبيبته[1]:

من أيّ شيءٍ تهربينْ؟

من وحشة الأيّام بعدي

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لو أننا لم نفترق، قصيدة لا شيء بعدي، مج ٣،ص ٣٠١.

أمْ من الذكرى..

وأطيافِ الحنينْ؟!

مِنْ لوعة الأشواقِ

والحلمِ المسافرِ..

وانطفاءِ الضوْءِ في القلبِ الحزينْ؟!

لا شيء بعدي غيرُ حزنٍ صامتٍ

ينسابُ في عيْنيْكِ حين تفكّرين

ويظهر أن الطرف الثاني في الحديث مضمر في سياق القصيدة، وإن لم نجد تفاعليّة حقيقيّة في أرجاء النصّ، فربّما يكون ذلك مقصودًا في كون المحبوبة قد غيّبت نفسها وانسحبت بإرادتها؛ لتترك للشاعر إدارة الحوار الواضح من جهته والصامت من جهتها، أو لأنّها لم ترِد أن تكون جزءًا من هذه الحواريّة لتخرج منها كما خرجت من حياة الشاعر.

وكما يستعير الشاعر أبرز مقوّمات الرواية، يعمد بالمقابل إلى الأسلوب القصصي الذي يجذب المتلقي لمتابعة التفاصيل الدقيقة للحكاية المسرودة، ويتحقّق عبر هذا الأسلوب تشكيل عالم مكتمل يطالع فيه القارئ الزمان والمكان والحركة المتأتية من دوران الحكاية، والحدث الذي بلغ ذروته ومشى نحو نهاية متوافقة وتسلسلَ الحدث، وإذ يتخذ السارد موقعًا يحدد من خلاله زاوية الرؤية، يظهر عبر الأسلوب القصصيّ كيف "تكتسب العواطف الذاتيّة مظهر الموضوعيّة"[1] يقول الشاعر في حكاية (العم فرج):

دوّتْ وراءَ الأفقِ فرقعة

أطاحتْ بالقلوبِ المُستكينهْ

(١) هلال، محمد غنيمي (١٩٧٣)، **النقد الأدبيّ الحديث**، دار الثقافة، بيروت – لبنان، ص ٤٥٤.

والماءُ يفتحُ ألفَ بابٍ

والظلامُ يدقّ أرجاءَ السفينهْ

غاصت جموعُ العائدين تناثرتْ

في الليلِ صيحاتٌ حزينهْ

وتسمّرتْ عيناهُ فوق الشاطئ الموعودِ..

راودَهُ حنينُه

وتُسرّعُ هذه الأفعال المتوالية من تدفّق الحكاية، وتبدو من خلالها ذروة الحدث، ويضعنا الشاعر في صلب الحكاية ليتركنا نشهد مع هذه الجموع حادثة الغرق، فنستمع إلى صيحاتهم المتوسّلة، ونتخيّل الماء وهو يتدفّق إلى أرجاء السفينة، حتى يضيق الحيز أو زاوية الرؤية التي يتيحها لنا الشاعر إلى أن يتفرّد الكادر بصورة ذاك العامل المسكين (فرج) بعرضٍ بطيء لنظرته الأخيرة نحو الشاطئ الموعود، ويكثف الشاعر هذه الصورة ويقدّم تفاصيلها، لما تؤديه هذه التفاصيل من أهميّة في أجواء القصيدة، ولإتمام صورة المعاناة في أدق معطياتها، التي أراد أن يسرّبها الشاعر إلى القارئ، وبدا ذلك بخفّة واقتدارْ.

وظّف الشاعر العناصر الدراميّة لنسج قصة لها بداية ووسط ونهاية، يكتنفها عنصر الصراع، وبدا ذلك في نسق حكاية، يقدّم لها بالسرد، ويستعين الشاعر بتقنية الارتداد إلى الماضي (Flashback)؛ إحدى تقنيات العمل السينمائي والروائي، "وهي وسيلة سرديّة قصصية توجه إضاءتها الخاطفة إلى عرض أحداث سبقت في الوقوع المشهد الافتتاحي للعمل الأدبي.. ويمكن تنمية تلك الارتدادات من خلال حلم يقظة أو ذكريات إحدى الشخصيات، أو سياق حلمي متتابع أو حوار "[1]، وتعود الذكريات هنا لراوي الحكاية، الذي يبدو كأنه جمع من حوله أهالي البلدة ليقصّ

(١) فتحي، إبراهيم (١٩٨٦)، **معجم المصطلحات الأدبيّة**، التعاضديّة العماليّة للطباعة والنشر، صفاقس- تونس، ص١٤.

عليهم قصة مواطن مصريّ " غلبان، لذا فهو يعود في الحكاية إلى الماضي، ويُدخل مشهدًا وقع في زمان سابق مبكّر، يقدّم عبره بطاقة تعريفيّة ببطل الحكاية، ويعتمد فيها على التنامي لا التراكم [1]:

(عمّي فرج)..

رجلٌ بسيط الحالِ..

لمْ يعرِف مِن الأيّامِ شيئًا

غيْرَ صمتِ المُتعبينْ

كُنّا إذا اشتدّتْ رياحُ الشكِّ

بيْنَ يديهِ نلتمِسُ اليقينْ

كنّا إذا غابتْ خيوط الشمسِ عيْنيهِ..

شيءٌ في جوانِحِنا يَضِلُّ.. ويستكينْ

عيْناهُ غارقتانِ في سأم السنينْ

وذقنهُ البيضاءُ تحملُ ألفَ حُلمٍ

للحيارى الضائعينْ

ولجوء الشاعر إلى السرد يفسره أنّ ما يود قوله كثير ومتلاحق، يأتي على هيئة ومضات سريعة تختزل تاريخًا مليئًا بالتفاصيل، لكنّ الشاعر يضيء – عبر الإشارة السريعة إليه – ذهن القارئ ومعرفته التاريخيّة، وهو إنما يريد من القارئ أن يجعل هذا التاريخ حاضرًا إلى نفسه، ليتذكّر هذه المآسي، ويستعدّ لتخطّيها، وفي الأبيات التالية يثري الشاعر أجواء النصّ بتقابل قائمٍ بين المفردات، يفسّر تناقضاتٍ شعوريّة لدى الشاعر، حيث يقف في قصيدته على ثنائيّات وحقول دلاليّة قائمة على الجدب/ الخصب، والحياة/ الموت، والولادة/ الموت، والتقابل الفعليّ هو الذي

(١) جويدة، **ديوان ماذا أصابك يا وطن؟**، قصيدة "ماذا أصابك يا وطن؟ "، ص ١٩-٢٠.

يحدث من العلاقة الجدليّة بين الموت والميلاد، وتكتمل هذه بالصورة الحركيّة، واللغة الساردة التي يعمد إليها الشاعر، إذ يقول[1]:

أطفال بغداد الحزينة في الشوارع يصرخون

جيش التتار..يدق أبواب المدينة كالوباء..

ويزحف الطاعون

أحفاد هولاكو على جثث الصغار يزمجرون

صراخ الناس يقتحم السكون

أنهار دم فوق أجنحة الطيور الجارحات..

مخالب سوداء تنفذ في العيون

ما زال دجلة يذكر الأيام..

والماضي البعيد يطلّ من خلف القرونْ

وتمنح هذه البنى الدراميّة قصيدة الشاعر طابعها الإنسانيّ، وتجذبها إلى واقع الإنسان العربيّ، كما تكسبها بعدًا جماليًّا يرقى بدلالات النصّ الشعريّ، ويجعله يشعّ من الداخل، ويكشف عن مقدرة الشاعر في الموازنة بين عاطفته المتدفقة والجيّاشة وبين تقييد هذه العاطفة إلى قالبٍ فنيٍ يحتويها بمهارة، ويبرز جماليّاتها ومراراتها دفعة واحدة، وعند ذاك يتجلّى الإبداع.

---

(١) **صحيفة الأهرام المصرية**، ثقافة وفنون، قصيدة "من قال إن النفط أغلى من دمي"، بقلم فاروق جويدة.

المبحث الخامس

التكرار

التـكرار

يعدّ التكرار من الظواهر الأسلوبيّة التي تؤدي دورًا إيحائيًا دلاليـًّا في أجواء القصيدة، وسعى الشعراء إلى استثمار طاقاتها لتطوير أداء قصائدهم، وهي من الأدوات الفنيّة التي تعطي للقصيدة سمات جماليّة تسهم في تشكيل موقف الشاعر وتصوره، وقد يأتي التكرار خدمة لأغراض كثيرة داخل القصيدة، كما يمنحها قوة تأثيريّة تتمثل فيما يقدمه بالإلحاح في المكرّر على صعيد المعنى، وهو "عنصر بلاغيّ طارئ في جماليّات الشعر المعاصر، إذا أحسن توظيفه بشكل جيّد، ولم يكن علامة على إفلاس الشاعر وعجزه"[1]. ويبدو التكرار من أبرز الإمكانات اللغويّة المتاحة للشاعر على بساطته وسهولة الاستعانة به، إلا أنّه قد يضع الشاعر في خانة التقصير عن توظيفه توظيفًا لائقا ومؤديًا في أجواء القصيدة بعيدًا عن الحشد الذي لا يخدم المعنى؛ إذ " لا يجب للشاعر أن يكرّر اسمًا إلا على جهة التشوّق والاستعذاب .. أو على سبيل التنويه به، والإشارة إليه بذكر"[2]. وترى نازك الملائكة أنّ التكرار لا يَحسُن في القصيدة بمجرد الاستعانة به، لأنه "يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحريّة التي تبعث الحياة في الكلمات"[3]، وتبيّن الملائكة أنّ اقتصار الشعراء على ملء البيت واستقدام العنصر المكرر في القصيدة لإحداث الموسيقى يوقع الشاعر في "مزلقٍ تعبيريّ"[4].

(١) وادي، **جماليات القصيدة المعاصرة**، ص ١١٦.

(٢) ابن رشيق القيروانيّ الأزديّ (٤٥٦ هـ/ ١٠٦٣م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط٤، بيروت، ١٩٧٢، ٢/ ٧٤.

(٣) الملائكة، نازك (١٩٦٧)، **قضايا الشعر المعاصر**، منشورات مكتبة النهضة، ط٣، ص ٢٥٧.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٥٧.

ويُوظّف التكرار لدى كثير من الشعراء لإنتاج الدلالة، كما يوظّف فنيًّا في النص الشعريّ "لدوافع نفسيّة وأخرى فنيّة"[1]، ويوحي بسيطرة العنصر المكرر وإلحاحه في فكر الشاعر أو لا شعوره[2]، وتتخذ ظاهرة التكرار لها مكانا في شعر جويدة؛ إذ يشحن بها التعبير الشعريّ ليتنامى عبرها المعنى الذي يلحّ عليه، ويسعى إلى إبرازه وصرف الأنظار إليه، ويقابل هذا التكثيف من تكرار بعض الوحدات أو الجمل في النص شحنة شعوريّة خاصّة تشيع دلالات هذا التكرار وتندفع نحو القارئ لتؤدي المعنى المنشود بخفة. وينظر إلى التكرار أحيانًا بوصفه عنصرًا ظاهريًا لا أكثر، عاجزًا عن تأدية أي دور في بنية القصيدة، لكنّ ذلك غير كائن إلا في حالة قصور الشاعر عن استغلال قيمة التكرار للارتفاع بنصّه بدلا من حشوه بالمكررات دون أن تؤدي هذه الإضافة إلى قيمة صوتيّة أو إيحائية لافتة.

ويجيء التكرار لدى جويدة في أبسط أشكاله، وهو المتمثل في التكرار البياني[3]، ويبدو التكرار على مستوى اللفظة الواحدة في الفعل، يقول الشاعر[4]:

كنا نصلّي في الطريق وحولنا

يتندّر الكهّان بالضحكاتِ

كُنّا نعانِقُ في الظلامِ دموعَنا

والدربُ منفطرٌ مِن العبراتِ

وتبدو الوظيفة الجماليّة في التكرار النمطي الذي يتوهج المعنى عبره؛ فالفعل المتصل بضمير المتكلمين (كنّا) أدى دوره في تصعيد الدلالة، كما ساعد على تقديم

---

(١) السعدني، مصطفى (١٩٨٧)، **البنيات الأسلوبيّة في لغة الشعر العربيّ الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندريّة، ص ١٧٢.

(٢) زايد، علي عشري (١٩٧٨)، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، كلية دار العلوم، القاهرة، ص ٩٠.

(٣) الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٤٦.

(٤) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لو أننا لم نفترق، "قصيدة لو أننا لم نفترق"، مج ٣، ص ٢٤٣.

صورتين مشحونتين بالشجن والأسى في نفس الشاعر. ويؤدي ارتباط دلالة الفعل المكرر بالماضي إلى تأكيد الأثر الذي يتركه على الشاعر ويدعوه إلى الانفعال؛ لأنه يمهّد لإخبارنا بما آلت إليه الحال بعدها كنتيجة متحصلة لهذه الصور الحزينة؛ إذ ظل هذا الفعل المكرر يصعّد ويعين الشاعر على التذكر كما أنه أعان القارئ على توقّع النهاية، وهو ما تجسّد بافتراق الحبيبيْن على نحوٍ مؤلم، كما تحققت القيمة الأخرى للتكرار والمتمثلة في الموسيقى الداخليّة في (كنّا) المكررة، ويبدو أنّ هنالك نسقًا موسيقيّا واضحًا في ترتيب المفردات لتلاقي نظيراتها في الأشطر التي تليها؛ إذ يتضح التكرار في الأبنية اللغويّة المتماثلة والمتكررة حيث الفعل يقابل الفعل، وتقابل الجملة الاسميّة الأخرى، وذلك منسحب على أحرف المضارعة والضمائر المتصلة، يحقق الشاعر عبره توازيًا تركيبيّا في تكريره للصيغ النحويّة[1]، وهو إلى جانب إيحائه بقيمة دلاليّة يُكسب أجواء القصيدة نسقًا موسيقيّا قريبا للقارئ. يقول في مختتم القصيدة[2]:

ما كنتُ أعرف والرحيل يشدّنا

أنّي أودّعُ مهجتي وحياتي

وتتحقق قيمة التكرار لدى جويدة في أنماط عدّة؛ منها استعانته به في تكرار الجملة الشعريّة، التي يعمد إليها غالبًا في ختام المقطع الشعريّ؛ كي يبقى أثر الترديد حتى آخر شطر شعريّ في نفس المتلقي لا يغادره لكثرة ما يلحّ عليه الشاعر، يقول الشاعر في قصيدة "ماذا أصابك يا وطن"[3]:

آه يا وطني .. أمدّ يديّ نحوكَ ثمّ يقطعُها الظلامْ

---

(١) الغرفي، حسن (١٩٨٩)، **البنية الإيقاعيّة في شعر حميد سعيد**، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ص ١١.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لو أننا لم نفترق، قصيدة لو أننا لم نفترق، مج ٣، ص ٢٤٤.

(٣) جويدة، **ديوان ماذا أصابك ياوطن**، قصيدة "ماذا أصابك يا وطن"، ص ٣٢.

واْظلّ أصرخُ فيك أنقذنا .. حرامْ

باللهِ أنقذنا .. حرامْ

باللهِ أنقذنا .. حرامْ

باللهِ أنقذنا .. حرامْ

وعمق الترديد يتضح في الدلالة التي يعمل الشاعر على تبليغها، فقد تشكّلت عاطفية التكرار لتؤدّي معنى الاستغاثة والاستجداء؛ وعبر صوت (العم فرج) يلحّ جويدة على الوطن ويتعطفه مرارًا كي يرأف به، كما يخلق عبر هذا التكرار مناخًا إيقاعيًا واضحًا.

وفي قصيدة جويدة في الحب تظهر قيمة التكرار، ذلك لأن علاقته بالحبيبة لا تقوم على مبدأ النديّة، إنّما يستمر الشاعر في التوسّل عبر علاقة غير متكافئة يظهر فيها ضعيفًا يستعين بالتكرار محاولا استدرار عطفها، أو دفعها إلى أن تترفّق به، وعمد الشاعر إلى تكرار الدواخل[(١)] ومنها حرف الجرّ ربّ؛ حيث يقول[(٢)]:

لا تشعريني أنَّ حبّكِ

كان أكبرَ معصيهْ

قولي سئمنا .. ربّما

قولي كرهنا ..ربّما

قولي بأني كنتُ وهمًا

أو خيالا في حياتِك

لكن بربّك لا تقولي

---

(١) السعدني، **البنيات الأسلوبيّة في لغة الشعر العربيّ الحديث**، ص ١٤٨-١٤٩.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لن أبيع العمر، قصيدة "لن أبيع العمر"، مج٢، ص ٢٥٩-٢٦٠.

إنّ عمري كان عندك

ليلة من أمنياتك

لا تشعريني أنني ما كنتُ شيئًا ..

غيرَ تأكيدٍ لذاتِكْ

يتجلّى التكرار في الأشطر السابقة في أكثر من صورة، لكنّ التجاء الشاعر إلى استعمال (ربما) مكرورةً يحيل بصورة جليّة إلى ارتباط هذا الاستعمال بأعماق نفس الشاعر وإحساساته، وتبدو (ربما) كما لو أنها صوت الشاعر الداخليّ الذي يتمنّى عبره أن يكون دلالة ما تقوله الحبيبة عن فشل حبهما هو السأم والكره، وهو ما يمكن أن يتحمّله الشاعر من المحبوبة؛ لأنه يجعل من استعماله لضمير المتكلمين (نا) مع الأفعال كما لو أنهما متعادليْن في هذا السأم، لكنّ ما يجرح كبرياء الشاعر ويخاف وقوعه هو أن يكون بالنسبة لهذه الحبيبة مجرد رغبة عابرة.

وفي قصيدته كذلك يلجأ الشاعر إلى التفريع مستخدمًا التكرار، ويظهر المدى التأثيري الذي تقدمه هذه الظاهرة الأسلوبية على امتداد القصيدة في شدّها بخيط واحد من أولها حتى آخرها، كما يتدخل الشاعر بالعنصر المكرر عن طريق تركيب التكرار ومزجه بوسائل لغويّة إيحائيّة أخرى؛ ومن ذلك ما فعله في قصيدته، حين مزج "بين التكرار وأسلوب الحذف والإضمار على نحو تآزرت فيه الأداتان"، وتأتي هذه الصيغة مكررة سبع مرّات في تضاعيف القصيدة[(١)]، يقول الشاعر في قصيدته (لو أننا)[(٢)]:

لو أنّنا يومًا جعلْنا عُمرَنا

بين الظلالِ كروضة الأشجارِ

---

(١) زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، ص ٦٢.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان دائمًا أنت قلبي، قصيدة لو أننا لم نفترق، مج ١، ص ٣٣٧-٣٣٨.

لو أنّنا عُدنا إلى أحلامِنا

سكرى نُناجيها مع الأطيارِ

لو أنّنا طفلانِ في أحزانِنا

ننسى الحياة على صدى مزمارِ

إلى أن يقول:

لو أننا .. لو أننا .. لو أننا

ما أسهل الشكوى من الأقدارِ

ويلمّ الشاعر في المقطع الأخير هذه المتكررات ليعطيها دلالة نهائيّة واحدة، تؤكد على كثرة التمنّي وانعدام فرص تحققه، وتظهر هذه الدلالة بصورة أكثر وضوحًا عبر الحذف الواقع فيما بعد (لو أننا)، وعبر حرف الامتناع (لو) وما يؤديه من معاني الصعوبة والاستحالة، ويكررها الشاعر على سبيل الخيبة.

وفي قصيدة أخرى، يستعين الشاعر بالتكرار لغايات التدرج في الدلالة، وترتبط المكررات بدلالات حسيّة متصلة بمحلّ التكرار وسياقه، يقول الشاعر[1]:

ماذا يفيدُ

إذا قضيْنا العمرَ أصنامًا يُحاصرُنا مكانْ

لِمَ لا نقولُ أمامَ كلِّ الناسِ ضلّ الراهبانْ؟

لِمَ لا نقولُ حبيبتي قد ماتَ فينا .. العاشقانْ؟

فالدلالة الجديدة التي يقدمها الشاعر مع المكرّر تصبح أكثر وضوحًا من سابقتها، ومنها يبدو كيف تتنامى الدلالة وتتوالد لتزيد عمقًا؛ ففي الشطر الأول

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان دائما أنت بقلبي، قصيدة لا أنت أنت ولا الزمان هو الزمان، مج ١، ص ٣٥٠.

يوحي الشاعر بداية بتفسّخ العلاقة بينهما بتصويرهما براهبيْن قد ضلا، ثم يذهب الشاعر إلى دلالة أعمق ليؤكد على انتهاء العلاقة دون إيحاء عبر جملة واضحة حين قال (ماتَ فينا العاشقان)، وهي التي أخذت الدلالة نحو مستوًى جديد.

ولا يغيب عن بال أحدهم ما يؤديه التكرار من جوّ موسيقيّ في تضاعيف القصيدة، فيما يطلق عليه بالموسيقى الداخليّة عبر تكرار حرف من الحروف، وهو "نوعٌ دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث"[1]، فالشاعر إذ يكرر حرف السين إنما يعبّر عن مسحة من الحزن تعتريه، وإن كانت في سياق تفاؤليّ، فعبر حرف الهمس هذا وبالاستعانة بحرف الصاد، يحقق حرف السين انسيابًا لأشطر القصيدة، كما يعبّر عن أعماق نفس الشاعر ويسرّب إليها ومنها الأسى، يقول جويدة ههنا[2]:

ولن ننساكِ ياقدسُ

ستجمعنا صلاة الفجر في صدرك

وقرآن تبسّم من سنا ثغركْ

بذلك يحقق التكرار حضورًا لطيفًا في قصيدة جويدة؛ فلا يرد حشوًا أو زائدًا على بنيتها، إنما يؤدّي دوره في المعنى من ناحية، وفي تحقيق نسق موسيقيّ جميل تستدرجه أذن المتلقي.

---

(١) الملائكة، نازك: **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٢٣٩.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان شيء سيبقى بيننا، قصيدة لأنك عشت في دمنا، مج ٢، ص ٨٦-٨٧.

المبحث السادس

الإيقاع

الإيقاع

يجسّد العمل الفنيّ لحظة شعوريّة ذات دلالات، تترجمها القصيدة عبر اللغة ومحمولاتها من جهة، وعبر الموسيقى التي تتحقق للشاعر داخل قصيدته من جهة أخرى؛ فـ "القصيدة تشكيل جمالي بلغة ذات إيقاع موسيقيّ" [(١)]، وكلما كان الشاعر قادرًا على اختيار القوالب الشعريّة الأنسب لقصيدته فإنه سيتمكن من الاتصال بذائقة المتلقي؛ فالموسيقى لا تقف عند كونها حاجة موسيقيّة تتطلبها الأذن، بل إنها تقوم بمهمة تهيئة المتلقي، وخلق الاستعداد النفسيّ لديه للتجاوب مع إيقاعات الشعر وموسيقاه[(٢)]. يقول نزار قباني "الشعر هندسة حروف وأصوات نُعمر بها في نفوس الآخرين عالمًا يشبه عالَمنا الداخليّ. والشعراء مهندسون لكل منهم طريقته في بناء الحروف وتعميرها" [(٣)]، وجويدة إذ يتكئ في نصّه الشعريّ بشكلٍ رئيس على المنظور الكلاسيكي في تشكيل بنيته الإطاريّة، وإنْ خرج بصورة نسبيّة في بعض الأحيانْ، فإنّه يكشف في تشكيله الموسيقي عن قدرة فنيّة استطاعت أن تجسّد انفعالاته في حركة الموسيقى داخل النص.

وظلّ عبر التزامه بالحفاظ على نهج القصيدة العربيّة القديمة والتشكيل الموسيقيّ الخليليّ قادرًا على رفد قصيدته بالمستوى الفنيّ الذي يسمح بتواصل القارئ وتأثيرها عليه، وعلى الرغم من أنّ تجربته الشعريّة ظلّت تراوح بين الشعر العمودي والحر في إطارها العامّ حتى آخر دواوينه الشعريّة، إلا أن ما يظهر في هذه المراوحة أنّ الشاعر قد بقي مخلصًا للشكل التقليديّ حتى في قصيدة التفعيلة، ومن

---

(١) وادي، **جماليات القصيدة المعاصرة**، ص ٤١.

(٢) موسى، منيف (١٩٨٤)، **نظرية الشعر عن الشعراء والنقاد في الأدب**، دار الفكر العربي، مصر، ص ٣٨١.

(٣) قباني، نزار، **الشعر قنديل أخضر(١٩٦٣)**، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان، ص ٣٩.

ذلك اهتمامه البالغ بالقافية وحرصه عليها، ويسوق ربيعي عبد الخالق في كتابه (أثر التراث العربيّ القديم في الشعر العربيّ المعاصر) أمثلة من شعر جويدة إلى جانب غيره من الشعراء، ويعلّق عليها بالقول: "منهم من نظم قصيده على النمط القديم، وراح يفتت وحدة البيت الموسيقيّة مقطعًا أبياته في سطور غير متساوية لكي تأخذ في الكتابة فقط شكل الشعر الجديد حتى إذا قرأناها أمكننا ردّها إلى صورتها الحقيقيّة فإذا هي أبيات موزونة ومقفاة من الطراز التقليدي"[1]، من ذلك قول الشاعر[2]:

يا سيّدي .. فَلأعترِفْ

أنّ الجوادَ الجامِحَ..

المجنونَ قد خسِرَ الرّهانْ

وبأنّ أوحالَ الزمانِ الوغدِ

فوقَ رءوسِنا ..

صارتْ ثيابَ المُلكِ والتيجانْ

وترتدّ هذه الأسطر الشعريّة غير المتساوية لتشكّل أبياتًا مقفاة موزونة على النسق التالي:

يــا ســيدي فلأعْتَــرِفْ أنّ الجـــوا   دَ الجامِحَ المجنونَ قدْ خسِرَ الرهـــان

وبــأنّ أوحــالَ الزمــانِ الوغــدِ فـــو   قَ رؤوسِنا صارتْ ثياب المُلك والتيجانْ

(١) عبد الخالق، ربيعي محمد علي (١٩٨٩)، **أثر التراث العربي القديم في الشعر العربيّ المعاصر**، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، ص٧٥. وانظر كذلك: نبوي، عبد العزيز (١٩٨٧)، **الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياه**، الصدر لخدمات الطباعة، القاهرة – مدينة نصر، ص ٤٦.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان ألف وجه للقمر، قصيدة رسالة إلى صلاح الدين، مج ٣، ص ٢٠٤.

ويشيع بعض الدارسين قلقهم من سيطرة القافية وتحكّمها في حركة المبدع وأدائه الشعريّ داخل القصيدة، لكن نازك الملائكة ترى أنّ من الخطأ اعتبار التزام القافية أمرًا مقيدًا للإبداع، وتشير إلى أنّ الأصل في جماليّة القافية وسحرها متأتٍ من كونها تأتي دون تكلّفٍ أو اصطناع "والتقفية مفتاحٌ سحريّ يقودنا إلى المناطق غير الواعية من العقل الباطن للشاعر"[1]. وتفرض القافية وجودها في القصيدة، وهي التي تدفع القارئ لمتابعة القصيدة مهما طالت أشطرها لبلوغها، وتحقيق جرس موسيقيّ تطلبه الأذن، تقول نازك: "الشعر الحرّ لا يحدّد طول الشطر، وإنّما يتركه حرّا يطول كما يشاء، فتأتي القافية أشبه بفاصلة قوية الشخصيّة تفصل بين السطوح المستوية وتنهيها بجدّ يشخّص كيانها..أنّ القافية هي نقطة القوة والصلابة في كيان الشطر"[2]، وتظهر هذه الإشارات في شعر جويدة في سياقات السرد والحكاية، ولذا فإن القافية لا تأتي إلا بعد أن يتم الشاعر الجملة التي يريد، بمعناها المكتمل، يقول جويدة [3]:

(عمّي فرج)

يومًا تقلّبَ فوقَ ظهرِ الحزنِ..

أخرجَ صفحة صفراءَ

إعلانًا بطولِ الأرضِ

يطلبُ في "بلادِ النفطِ"

بعضَ العاملينْ

---

١) الملائكة، نازك (١٩٩٣)، **سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى**، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص ٦١.

٢) المرجع السابق، ص ٦٤.

٣) جويدة، ديوان **ماذا أصابك يا وطن؟، قصيدة ماذا أصابك يا وطن؟،** ص ٢٣.

همسَ الحزينُ وقالَ في ألمٍ:

أسافرُ .. كيف يا الله

أحتملُ البعادَ عن البُنيّةِ .. والبنينْ؟

وتبدو القافية المقيّدة بحرف الروي (النون الساكنة) متأخرة بعد عدة أشطر إلى أن ينتهي إليها القارئ، ولا شك أنّ القافية عنصر من عناصر الموسيقى الشعريّة بانسيابيتها وثرائها من الناحية الغنائيّة، ولهذا تبدو الأشطر الأولى المفتقرة للتقفية ضعيفة نسبيا من ناحية الموسيقى التي توفّرها، ثم تأتي القافية على انتظار من القارئ. ويرى الدكتور بدوي طبانة ضرورة أن يخضع الشعر لنظام موسيقي خاص يلتزمه في أجزاء العمل الأدبي عبر تقسيمه إلى وحدات مؤتلفة تتكرر وفقــًا لنسق محدد[(١)]، وتتمثل بالقافية التي تحقق انسجامًا صوتيًا بين أبيات القصيدة وأشطرها على امتدادها.

ومن الملامح البارزة في قصيدة جويدة من حيث الموسيقى اعتماده الكليّ على البحور الصافية؛ حيث جعله ذلك يراوح في قصائده بين أربعة بحور صافية يستجليها القارئ بيسر، ويأتي في مقدمتها بحر الكامل الذي يغطي ما يقرب من نصف تجربة الشاعر، يليه في الاستعمال المتقارب، ثمّ الوافر، كما يحضر المتدارك في نسبة ضئيلة للغاية، ومهما يكن فإن لجوء الشاعر إلى البحور الصافية التي تعتمد في بنائها على وحدة التفعيلة المكررة يجعل من مهمته في إبراز صوته الشعري أيسر تحققًا، لأنّ البحور الممزوجة هي التي تقيس بالفعل مقدرة الشاعر على تطويع الوزن الشعريّ لخدمة قصيدته، يقول جويدة مستعينًا ببحر الكامل[(٢)]:

إنّــي أحبّــكِ رغــم أنّــي عاشــقٌ   سئمَ الطـوافَ وضـاقَ بالأعتـابِ

---

(١) طبانة، بدوي (١٩٦٣)، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي،** ط١، القاهرة، ص ٢٧٨.

(٢) جويدة، ديوان **ماذا أصابك يا وطن؟، قصيدة** هذا عتاب الحب للأحباب، ص ٤١.

- - ب - ب ب - ب - / - - ب - ب ب - ب - ب - / ب ب - ب - / - - -

متْفاعلن/ متَــفاعلن/ متْفاعلن متَـفاعلن/ متـَفاعلن/ متفاعل

كـم طـافَ قلـبي في رحابِـكِ خاشـعًا لم تعــرفي الأنقــى مــن النصّــابِ

- - ب - / - - ب - / ب ب - ب - - - ب - / - - ب - / - - -

متْــفاعلن / متْفاعلن / متـَفاعلن متْفاعلن/ متْـفاعلن/ متفاعل

أســرفتُ في حبّــي .. وأنــتِ بخيلــةٌ ضيّعتِ عمـري واسـتبحتِ شـبابي

- - ب - / - - ب - / ب ب - ب - - - ب - / - - ب - / ب ب - -

متــْفاعلن/ متْفاعلن/ متَــفاعلن متــْفاعلن / متْـفاعلن/ متفاعل

ويغلب عليها خروج الوزن الشعريّ إلى التفعيلة الفرعيّة (متْفاعلن) بالإضمار، وهو تسكين الثاني في التفعيلة العروضيّة (متَفاعلن)، وأفاد الشاعر من إمكانيات البحر الكامل وأحسن استغلالها في خلق موسيقا شعريّة واضحة. عبر هذا الأداء الفني بصورة هندسيّة تجسّد الحالة الإبداعيّة لديه، وتحمل قلقه الذاتي وانبعاثاته النفسيّة. ويستعين جويدة في قصيدة أخرى بوزن تفعيلة المتقارب، ونلحظ كيف يكرر الشاعر التفعيلات في نظام ثابت من حيث عدده الوارد في كلّ سطر، ما يؤكد على أنه لا يستعير من الشكل الحر إلا قالبه الهندسيّ الخارجي، يقول جويدة[1]:

لماذا نُطارَدُ من كل شيءٍ

ب - - / ب - ب/ ب - - / ب - - فعولن / فعول/ فعولن/ فعولن

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان طاوعني قلبي في النسيان، قصيدة "تمهّل قليلًا.. فإنّك يوم"، مج ٢، ص ٢١٢.

وننسى الأمانَ على أرضِنا

ب ــ / ب ــ ب/ ب ــ / ب ــ فعولن/ فعول / فعولن / فعو

ويحمِلُنا اليأسُ خلف الحياةِ

ب ــ ب/ ب ــ / ب ــ / ب ــ فعول / فعولن / فعولن / فعولن

فنكره كالموتِ أعمارَنا

ب ــ ب / ب ــ / ب ــ / ب ــ فعول / فعولن / فعولن / فعو

ويؤكد جويدة أهمية القافية في شعره، سواءٌ أتفقت حروف الروي في مجمل قصيدته أم لم تتفق، إلا أنه يحافظ – غالبًا على النسق نفسه من الحركات والسكنات التي تتشكل عنها القافية في قصيدته. وتبدو أهمية القافية لدى الشاعر نظرًا لقيمتها في الإبقاء على القارئ واستدراجه إلى القصيدة، بحيث لا يداخله الشعور بالملل من رتابة الأشطر المتوالية دون فاصلة موسيقيّة ترنّ في الأذن، وهي لذة يطلبها القارئ ويسعى إليها، تقول نازك إن مبلغ قيمة القافية في القصيدة هي أنّها " تصبح وسيلة لخلق وحدة في القصيدة كلّها، فهي تلمّ شتات الجو بالنغم العالي الذي تحدثه . إنها تربط بعض الأشطر ببعضها ربطا محكمًا، وتساعد على اختتام القصيدة .. وهي نجمة متألقة يلقيها الشاعر على الطريق. إنها معالم مضيئة في الدرب، ولذلك نفرح حين نصادفها وكأننا التقينا بحبيب فارقناه زمنًا"[1]، وقد ينوّع الشاعر بالقافية، فيكسر قاعدة التماثل بين السكنات والحركات، ويحتفظ بحرف الروي، وهنا نراه يقول[2]:

سيمحو الموجُ أقدامي

كما يغتالُ أقدامَكْ

ويدفن بينها حُلُمي

---

(١) الملائكة، **سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى**، ص ٦٤.

(٢) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان وللأشواق عودة، قصيدة " أين أيامك "، ص ٢٠٧.

رفائًا بيْن أحلامِكْ

وتبقى بعدنا ذكرى

تُسائلُ : أينَ أيامُكْ؟

ويلجأ الشاعر إلى البحور الصافية، لما تجعل هذه الاستعانة من النظم أمرًا أيسر، قياسا على النظم على البحور الممزوجة، وتظهر قيمة هذه الاستعانة في الشعر الحرّ، وتعلّل نازك ذلك "لأنّ وحدة التفعيلة هناك تضمن حريّة أكبر، وموسيقى أيسر فضلًا عن أنها لا تتعب الشاعر في الالتفات إلى تفعيلة معينة لا بد من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر"[(١)].

ويأتي استخدام جويدة القافية المقيّدة بكثافة في شعره، وترى نازك أنّ اعتماد الشاعر المعاصر على القافية المقيدة واللجوء إلى التسكين يضعف الجملة الشعريّة، ويجعلها خافتة الوزن إذا ما لجأنا إلى وصل أواخر الأشطر الشعريّة بأولها، ووفقًا لذلك فإن الكلمات ستأخذ الحركات التي تفرضها عليها المواقع الإعرابيّة، فيخسر الشعر بذلك طابعه الموسيقيّ، وسماته الشعريّة ويقترب أكثر إلى النثر[(٢)]، ولكنّ لتسكين القوافي دلالاته المعنويّة، واتصالاته العميقة بنفسيّة الشاعر؛ ففي الوقوف لدى الحرف الأخير في الأشطر الشعريّة ما يشبه الغصة، التي تخنق نفس الشاعر ولا تعينه على الانطلاق والاندفاع، وفي ذلك إلقاء للضوء على روح الشاعر التعيسة المقيّدة، وهي أشبه بـ "بلوكاج" يوقف التدفق الشعري، ويحاكي الحالة النفسيّة للشاعر، يقول جويدة[(٣)]:

عادت أيامك في خجلٍ

---

(١) الملائكة، نازك (١٩٦٧)، **قضايا الشعر المعاصر**، ص ٦٤.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤١

(٣) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان طاوعني قلبي في النسيان، قصيدة " طاوعني قلبي في النسيان "، مج ٢، ص ١٥٧.

تتسللُ في الليلِ وتبكي

خلف الجدرانْ

هدأتْ أيامُك من زمنٍ

ونسيتُك يومًا لا أدري

طاوعني قلبي .. في النسيانْ

وكما تبدو للقافية المقيدة دلالاتها الموحية الراجعة إلى عالم الشاعر الداخليّ، فإنّ للقافية المطلقة كذلك قيمتها الدلاليّة واتصالها بالشاعر، وقد بدا الربط بين القافية والدلالة النفسيّة أمرًا يجذب إليه أنظار المحدثين، ويشكّل في ذاته ما يشبه النظرية أو القاعدة، التي تعين الناقد على إصدار حكمه في قصائد الشعراء، واتجاهاتهم الوجدانيّة[1]؛ "فشعراء الرقة يميلون إلى استعمال الكسر لما فيه من لين وانكسار يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة، وشعراء الفخامة يميلون إلى الضم ليناسب تحدياتهم وقوة شخصياتهم"[2]، وجويدة- لرقّته في مخاطبة الحبيبة وخضوعه لها- يلجأ إلى القافية المكسورة في غير موضع، يقول - على سبيل المثال-[3]:

بُعدي وبُعدكِ ليس في إمكاني

فأنا أموتُ إذا ابتعدتِ ثواني

وأنا زمانٌ ضائعٌ في حزنهِ

فإذا ابتسمتِ يرى الوجودَ أغاني

هل أستعيد لديكِ كلَّ دقيقةٍ

---

(1) نافع، عبد الفتاح صالح (١٩٨٥)، **عضويّة الموسيقى في النصّ الشعريّ**، مكتبة المنار، ط١، الأردن – الزرقاء، ص ٧٧.

(2) نافع، عبد الفتاح صالح، **عضويّة الموسيقى في النصّ الشعريّ**، ص ٧٧.

(3) جويدة، **ديوان أعاتب فيك عمري**، ديوان "أعاتب فيك عمري"، مج٣، ص ٣٢٣، ٣٢٥.

سرقتْ صِباي .. وأخمدَتْ نيراني؟

من يُرجِعُ الطيرَ الغريبَ لروضةٍ

نسيَتْ عبيرَ الزهرِ والأغصانِ

وللتلوين الموسيقي كذلك حضور في أكثر من صورة، إذ يعمد الشاعر – وإن كان ذلك في صورة محدودة- إلى التدوير، للإفادة من التشكيل الموسيقي الذي يحدثه اتصال الأشطر ببعضها البعض، يقول العلاق "تجربة التدوير من المحاولات الواضحة لتلوين البناء الموسيقي للقصيدة العربيّة الحديثة، ولإحداث شيء من الخضخضة لنبضها الإيقاعي الذي بدا مستقرًا وقليل التنوّع .. لقد حاول الشاعر العربيّ الحديث من خلال التدوير أن يفتح أبيات قصيدته على بعضها البعض"[1]، لكنّ العلاق كذلك يرى أنّ التدوير قد يوقع الشاعر في مزلق الإطالة، فيتحوّل الشعر إلى نثر فاضح، وتخسر القصيدة شكلها الإيقاعي والجمالي[2]. ونظرًا إلى أنّ جويدة لا يلجأ إلا في حدود ضيقة إلى التدوير، فهو إنما يسعى من خلال هذا التشكيل الإيقاعي إلى تحقيق رؤية خاصة، بحيث يبدو لهذا التدوير مغزى . يقول في قصيدة " يا زمان الحزن في بيروت"[3]:

برغمِ الصمتِ .. والأنقاضِ يا بيروتُ

ما زلنا نناجيكِ

برغمِ الخوفِ .. والسجّانِ.. والقضبانِ

ما زلنا نناديكِ

---

(١) العلاق، علي جعفر(١٩٩٠)، **في حداثة النص الشعريّ، دراسات نقديّة**، دار الشؤون الثقافيّة العامة، ط١، بغداد، ص ٩٩.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢١.

(٣) جويدة، **ديوان شيءٌ سيبقى بيننا**، قصيدة "يا زمان الحزن في بيروت"، مج٢، ص ١٣٣.

برغمِ القهرِ .. والطغيانِ .. يا بيروتُ

ما زالتْ أغانيكِ

وكلّ قصائدِ الأحزانِ يا بيروتُ ..

لا تكفي لنبكيكِ

باتصال نهايات الأشطر الشعريّة ببدايات التي تليها، في كل شطر من الأشطر السابقة، يقع التدوير في المفردة "بيروت"؛ وكما يبدو فإنها من وجهة عروضية تتوزّع في شطريْن، وتكشف الاستعانة بالتدوير هنا عن قلق الشاعر ورغبته في أن يقول كل ما يجول في خاطره دفعة واحدة، دون أن تعيقه أية فواصل شعريّة.

وكما أدّت الموسيقى الخارجيّة دورها في إثراء قصيدة الشاعر، فقد لجأ كذلك إلى الإفادة من القيمة الموسيقيّة التي يحدثها تكرار الحروف، وتماثل الصيغ النحويّة في بناء القصيدة، فيما يُعرف بالموسيقى الداخليّة، وهنا نراه يستعين بتكرار بعض الوحدات ليحقق للقصيدة أثرًا في أذن القارئ؛ كتكراره لحرف العين – مثلًا– إذ يقول[1]:

عمري وعمرك دمعتان

الدمعة الفرحى لقاء يجمع الأشواقَ ..

ترقص في الجوانحِ فرحتانْ

الدمعة الثكلى وداعٌ

يخنقُ الأشواق .. يشطرنا ..

فتنزفُ .. مهجتانْ

ويتكرّر حرف العين ستّ مرات في الأشطر الشعريّة السابقة، ويبدو عمق

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان لأني أحبك، قصيدة "زمان الخوف"، مج٢، ص ٥٢.

حضوره في مجيئه في مفردات مؤلمة على نفس الشاعر والقارئ؛ في الدمعة والوداع، والعمر. والعين من الأحرف الحنجريّة الجهريّة، وتخرج من أقصى الحلق، ولذا يبدو شيوع هذا الحرف في أشطر القصيدة دلالة على أنّ معاناة الشاعر عميقة وبعيدة في صدره، يقول في قصيدة أخرى(١):

الحبّ في أعماقِنا .. طفلٌ تشرّد كالضياعْ

نحيا الوداع ولم نكن يومًا نفكّر بالوداعْ

وهنا يبني جملته الشعريّة على تقسيم مموسق باستخدام أفعال ماضية، مع ما تبعثه هذه الأفعال المتلاحقة من موسيقا شعريّة، وهي تقسيمات ظاهرة في القصيدة، بإيقاعها الداخليّ المتشكل في بنائها، يقول جويدة(٢):

دوّت وراءَ الأفقِ فرقعة

أطاحَتْ بالقلوب المستكينةْ

والماءُ يفتحُ ألفَ بابٍ

والظلامُ يدقّ أرجاءَ السفينةْ

غاصت جموعُ العائدينَ

تناثرَتْ في الليلِ صيحاتٌ حزينةْ

وفي قراءة فاحصة للأبيات السابقة نرى شكلًا من أشكال التآلف الصوتي المتحصّل من التركيب الداخلي للقصيدة، بحيث تتقابل الأفعال الماضية والجمل الإسمية محدثة نسقًا موسيقيًا بائنا، فكل من الأفعال (دوّت، أطاحت، غاصت، تناثرت) تأتي وفقًا لصيغة نحويّة متكررة تقدّم فائدتها الموسيقية، كما أن الجمل

---

(١) جويدة، **الأعمال الكاملة**، ديوان دائمًا أنت بقلبي، قصيدة " لا أنت أنت ولا الزمان هو الزمان "، مج١، ص ٣٤٩-٣٥٠

(٢) جويدة، **ديوان ماذا أصابك يا وطن**، قصيدة " ماذا أصابك يا وطن "، ص ٣٠.

الإسمية كذلك تتلاقى وتكشف عن اتساقٍ مقصودٍ إليه؛ فـ (الماء) تقابل (الظلام)، و(تفتح) تقابل (يدق)، وهكذا إلى آخر السطر الشعريّ .

أخيرًا، يمكن القول إن جويدة ظلّ على حذر فيما يخصّ البناء الموسيقي لقصيدته الشعريّة، ولم يحاول الخروج على الشكل التقليديّ للقصيدة العربيّة إلا ما ندر.

يتحدّث النقاش عن الموسيقى في عالم جويدة الشعريّ فيقول: "أنا أقرأ الأعمال الكاملة لفاروق جويدة في عالمه الشعريّ، .. أحسستُ كأنني في أمسية صافية من أمسيات الربيع، هدأت فيها الطبيعة ونشطت العصافير والبلابل وجماعات الكروان فانطلقت بالغناء السهل المسترسل، دون أن يحدث خلل في أصواتها الموسيقيّة، ودون أن يكون لهذه الطيور أي هدف سوى التعبير عن نشوتها بالحياة.. ودون أن تبحث عن هذه الطيور عن جمهور يستمع إليها ويعبّر لها عن الإعجاب بالتصفيق والهتاف"[1]، ويكمل النقاش فيقول "وبعيدًا عن أي هدف إلا التعبير الخالص عن جمال الحياة، وبهذه البساطة نفسها يغنّي فاروق جويدة في أشعاره"[2].

---

(١) النقاش، رجاء، **ثلاثون عامًا مع الشعر والشعراء**، ص ٢٧٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٧٣.

قائمة المصادر والمراجع

١. المصادر:

- القرآن الكريم.
- العهد الجديد.
- البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى التنوخي الطائي (ت٢٨٣هـ/ ٨٩٧م) **ديوان البحتري،** ٢ جزء، دار الكتب العلميّة، ط١، بيروت، ١٩٨٧.
- أبو تمام، حبيب بن أوس بن الحارث الطائي (ت٢٣٢ هـ/ ٨٤٣) **ديوان أبي تمّام،** شرح الخطيب التبريزيّ، سلسلة ذخائر العرب ٥، تحقيق: محمد عبد عزام، دار المعارف، ط ٤، القاهرة.
- القديس أوغسطينيوس (ت ٣٥٤-٤٣٠م)، كتاب **الاعترافات،** نقله إلى العربية: الخوري يوحنا الحلو، دار المشرق، ط٤ بيروت،١٩٩١م.
- الثعالبيّ، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (ت ٤٢٩هـ/ ١٠٣٨م) **فقه اللغة،** تحقيق: جمال طلبة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- جويدة، فاروق، (٢٠٠٩)، **الأعمال الكاملة،** ٣ مجلدات، دار الشروق، ط٣، القاهرة.
- ــــــــ (١٩٩٧)، **ليس للحب أوان (نثر)،** دار غريب للطباعة والنشر، ط١، القاهرة.

ـــــــــــــ (٢٠١٠)، **ديوان ماذا أصابك يا وطن؟**، دار الشروق، ط٢، القاهرة .

- ـــــــــــــ (٢٠١٠)، **ديوان هذي بلاد لم تعد كبلادي،** دار الشروق، ط٢، القاهرة.
- ـــــــــــــ (٢٠٠٩)، **قصائد في رحاب القدس،** دار الشروق، ط١، القاهرة .
- الحريري، أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري البصري (٥١٦هـ/ ١١١٢م)، **مقامات الحريري** (برواية الزمخشريّ)، مطبعة المعارف، بيروت، ١٨٧٣.
- _ ابن حزم الأندلسيّ، أبو محمد علي بن محمد بن سعيد (ت ٤٥٦ هـ / ١٠٦٣م)، **طوق الحمامة في الألفة والألاف**، مكتبة عرفة، دمشق، ١٣٤٩هـ.
- ابن رشيق القيروانيّ الأزديّ (٤٥٦هـ/ ١٠٦٣م)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،** تحقيق وتعليق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، ط٤، بيروت، د.ت.
- شهاب الدين الحلبي، محمود بن فهد (ت ٧٢٥هـ/ ١٣٢٤م)، **حسن التوسل إلى صناعة الترسل،** تحقيق: كرم يوسف، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، بغداد، ١٩٨٠.
- ابن قيم الجوزية، شمس الدين محمد بن أبي بكر(ت ٧٥١هـ/ ١٣٤٩م)، **روضة المحبين ونزهة المشتاقين** ، دار النبلاء، بيروت، د.ت.

- المعري، أبو العلاء أحمد بن عبد الله (ت ٤٤٩ هـ/ ١٠٥٧م) **سقط الزند**، شرح وتقديم عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، ط١، بيروت،١٩٩٨.
- ابن هشام، أبو محمد عبد الملك بن هشام بن أيوب الحميري (٢١٨ هـ/ ٨٣٣م)، **تهذيب سيرة ابن هشام**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة السنة، ط٦، القاهرة، ١٩٨٩.

١- **المراجع:**

- إسماعيل، عز الدين (١٩٦٦)، **الشعر العربيّ المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، دار الفكر العربي، ط٣، القاهرة.
- أوفسيانيكوف وآخرون (٢٠٠٧)، **تداخل أجناس الفن**، ترجمة حسين جمعة، ط١، منشورات أمانة عمان الكبرى.
- البحراوي، سيد (٢٠٠٢)، **مختارات الشعر الحديث في مصر**، منشورات أمانة عمّان.
- بدر، عبد المحسن طه(١٩٨١)، **حول الأديب والواقع**، دار المعارف، ط٣، القاهرة.
- بدوي، عبد الرحمن (١٩٨٢)، **النزعة الإنسانية في الفكر العربي**، دار القلم، بيروت.
- بركات، حليم (٢٠٠٦)، **الاغتراب في الثقافة العربيّة – متاهات الإنسان بين الحلم والواقع –**، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط١، بيروت.
- باشلار، غاستون (١٩٨٢)، **جدلية الزمن**، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.
- بنيس، محمد (١٩٨٥)، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، دار التنوير للطباعة والنشر، ط٢، المغرب.

- توفيق، إميل (١٩٨٢)، **الزمن بين العلم والفلسفة والأدب،** دار الشروق، ط١، القاهرة
- الجارم، علي (١٩٩٠)، **الديوان**، دار الشروق، ط٢، مصر.
- جبرا، جبرا إبراهيم (١٩٧٥)، **النار والجوهر**، دار القدس، بيروت.
- جعفر، صفاء (٢٠٠٠)، **الوجود الحقيقي عند مارتن هايدجر**، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- جعفر، محمد راضي (١٩٩٩)، **الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- الحاج شاهين، سمير **(١٩٨٠)، لحظة الأبديّة دراسة الزمن في أدب القرن العشرين**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت.
- حسن عبد الله، محمد (١٩٨١)، **الصورة والبناء الشعريّ**، مكتبة الدراسات الأدبيّة، دار المعارف، القاهرة.
- الحطاب، محمد جميل (١٩٩٢)، **العيون في الشعر العربي**، دار الحوار، ط١، اللاذقيّة.
- حمودة، عبد العزيز (١٩٩٨)، **البناء الدرامي**، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، الإسكندريّة.
- الحيدري، بلند **(١٩٧٥)، ديوان خطوات في الغربة**، دار العودة، بيروت.
- خليل، أحمد خليل (١٩٧٣)، **مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ**، دار الطليعة، ط١، بيروت.
- الخولي، محمد علي(١٩٩٠)، **حقيقة عيسى عليه السلام**، دار الفلاح للنشر والتوزيع، عمان .
- راضي جعفر، عبد الكريم (١٩٩٨)، **رماد الشعر**، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد .

- رضوان، محمد (٢٠٠٨) **فاروق جويدة شاعر الحلم الضائع وأجمل ما كتب**، دار الكتاب العربي، ط١، القاهرة – دمشق.
- زايد، علي عشري (١٩٧٨)، **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة.
- ــــــــــــ (٢٠٠٥)، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
- ــــــــــــ (١٩٨٤)، **الرحلة الثامنة للسندباد**، دراسة فنيّة عن شخصيّة السندباد في شعرنا المعاصر، دار ثابت ط١، القاهرة.
- الزعبي، أحمد(٢٠٠٠)، **التناص نظريًا وتطبيقيا**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ط٢، عمان.
- زعيتر، أكرم (٢٠٠٢)، **صفحات ثائرة** ، دار البشير، عمان.
- زيادة، معن وآخرون (تحرير)(١٩٨٦): **الموسوعة الفلسفيّة العربيّة**، معهد الإنماء العربي، ط١، بيروت.
- السعداوي، نوال (١٩٧٤)، **المرأة و الجنس**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت.
- السعدني، مصطفى (١٩٨٧)، **البنيات الأسلوبيّة في لغة الشعر العربيّ الحديث**، منشأة المعارف، الإسكندريّة.
- ــــــــــــ (١٩٩١)، **التناص الشعريّ قراءة أخرى لقضية السرقات**، منشأة المعارف، الاسكندرية.
- سليمان، خالد (١٩٩٩)، **المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق**، دار الشروق ، ط١، عمّان .
- السماوي، يحيى (٢٠٠٦)، **ديوان قليلك لا كثيرهنّ، قصيدة " ستسافرين غدًا؟"**، (د.د)، استراليا.

- ـــــــــــــــــ (٢٠٠٨)، **ديوان البكاء على كتف الوطن**، دار التكوين، دمشق.
- سمرين، رجا (٢٠٠٣) **الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر**، عمّان، دار اليراع
- أبو سنة، محمد إبراهيم (د.ت)، **دراسات في الشعر العربي**، دار المعارف، القاهرة.
- سوار، محمد وحيد الدين (٢٠٠١)، **الزمن بين البراءة والاتهام**، دار الثقافة، الأردن.
- السيد جاسم، عزيز **(١٩٩٠)، إيقاع بابليّ، قراءة في شعر حميد سعيد،** دار الشروق، عمّان.
- ـــــــــــــــــ (١٩٧٣)، **مسائل مرحلية في النضال العربي،** دار الطليعة، ط١، بيروت
- السيّاب، بدر شاكر (١٩٩٨)، **النهر والموت (مقتطفات)**،إعداد وتقديم: شوقي عبد الأمير، دار الفارابي، ط١، بيروت
- الشحاذ، أحمد (٢٠٠١)، **لغة الزمن ومدلولاتها في التراث العربيّ،** وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد
- الشعراوي، محمد متولي (د.ت)، **تفسير الشعراوي،** المجلد الحادي عشر، أخبار اليوم – قطاع الثقافة.
- شكري، غالي (١٩٩١)، **شعرنا الحديث إلى أين؟**، دار الشروق، ط١، القاهرة.
- شوشة، فاروق (د.ت)، **الأعمال الكاملة**، المطبعة العالميّة، القاهرة.
- شوقي، أحمد (د.ت)، **الشوقيّات،** تحقيق وتقديم عمر فاروق الطباع، دار الأرقم، بيروت.

- الضاوي، أحمد عرفات (١٩٩٨)، **التراث في شعر رواد الشعر الحديث،** ط١، عمّان.
- طبانة، بدوي (١٩٦٣)، **التيارات المعاصرة في النقد الأدبي،** ط١، القاهرة.
- الطرابلسي، فواز (٢٠٠٨)،**تاريخ لبنان الحديث من الإمارة إلى اتفاق الطائف**، رياض
- الطراونة، سليمان(١٩٩٢)، **دراسة نصيّة (أدبيّة) في القصّة القرآنيّة،** الأهلية للنشر والتوزيع، ط١، عمّان.
- طه، جمانة (٢٠٠٤)، **المرأة العربية في منظور الدين والواقع – دراسة مقارنة–،** من منشورات اتحاد الكتاب العرب .
- طوقان، فدوى(١٩٧٨)، **الديوان**، دار العودة، ط١، بيروت.
- العاكوب، عيسى (٢٠٠٢)، **العاطفة والإبداع الشعريّ**، دار الفكر، ط١، سورية
- عباس، إحسان (١٩٦٢)، **بدر شاكر السياب**، المؤسسة العربية، ط ٦.
- ـــــــــــــ (١٩٧٧)، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عمان، دار الشروق.
- ـــــــــــــ (١٩٩٢)، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، دار الشروق، ط٢، عمّان.
- عبد الخالق، ربيعي محمد علي (١٩٨٩)، **أثر التراث العربي القديم في الشعر العربيّ المعاصر**، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة.
- عبد الرحمن، نصرت (٢٠٠٧)، **في النقد الحديث،** دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكريّة، جهينة للنشر والتوزيع، ط١ ،عمّان
- عبد النور، جبور(١٩٨٤)، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت.

- عبده، سمير (١٩٩٣)، **التحليل النفسي لحالة انتظار الموت**، دار الكتاب العربي، دمشق.
- عبيدات، زهير (٢٠٠٦)، **صورة المدينة في الشعر العربيّ الحديث**، دار الكندي، عمّان، الأردنّ.
- عقاق، قادة (٢٠٠١)، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- العلاق، علي جعفر (١٩٩٧)، **الشعر والتلقي**، دار الشروق، الأردن.
- ـــــــــــ (١٩٩٠)، **في حداثة النص الشعريّ، دراسات نقديّة**، دار الشؤون الثقافيّة العامة، ط١، بغداد.
- علاق، فاتح (٢٠٠٥)، **مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.
- عوض، لويس (١٩٦٣)، **الاشتراكية والأدب**، دار الآداب، ط١، بيروت.
- عيد، جمال(١٩٩٤)، **تذوق النصّ الأدبي – جماليات الأداء الفنيّ**، دار قطري بن الفجاءة، ط١، الدوحة.
- عيسى، محمد رفيقي (١٩٨٨)، **الدافعيّة – دراسة نقديّة في نموذج مقترح –**، دار الأرقم للنشر والتوزيع، ط١، الكويت.
- الغذامي، عبد الله (١٩٩٣)، **ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظريّة)**، دار سعاد الصباح،ط٢، الكويت.
- الغرفي، حسن (١٩٨٩)، **البنية الإيقاعيّة في شعر حميد سعيد**، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد.
- فتحي، إبراهيم (١٩٨٦)، **معجم المصطلحات الأدبيّة** ، التعاضديّة العماليّة للطباعة والنشر، صفاقس، تونس.
- الفتلاوي، علي شاكر (٢٠١٠)، **سيكولوجية الزمن**، دار صفحات، دمشق.

- فروم، ايريك (١٩٥٦)، **فن الحب**، ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت.
- فرويد ، سيغموند (١٩٩٦)، **قلق في الحضارة**، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، ط٤، بيروت.
- فضل، صلاح (١٩٩٨)، **أساليب الشعريّة المعاصرة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
- قباني، نزار، **الشعر قنديل أخضر(١٩٦٣)**، منشورات نزار قباني، بيروت – لبنان.
- القرني، فاطمة (٢٠٠٨)، **الشعر العراقي في المنفى (السماوي نموذجًا)**، مؤسسة اليمامة الصحفيّة، الرياض.
- القط، عبد القادر (١٩٧٨)، **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت.
- الكبيسي، أحمد (٢٠٠٠)، **قصص القرآن الكريم**، وزارة الثقافة والإعلام – جمهورية العراق، بغداد.
- الكبيسي، طراد (١٩٧٩)، **الغابة والفصول**، دار الرشيد، بغداد.
- كرستيفا، جوليا (١٩٩١)، **علم النص**، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط١، دار توبقال للنشر، المغرب.
- كنون، أحمد زكي (٢٠٠٦)، **المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر من النكبة إلى النكسة**، مؤسسة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.
- كوهن، جان (١٩٨٦)، **بنية اللغة الشعريّة**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء.
- الكيالي، عبد الوهاب، الزهيري، كامل (١٩٧٤): **الموسوعة السياسية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١، بيروت، لبنان.

- لفتة، ضياء (٢٠٠٩)، **لغة العيون – قراءة في خطاب العين في الشعر العربيّ القديم**، دار الحامد، عمّان.
- المسيري، عبد الوهاب (د.ت)، **في الأدب والفكر دراسات في الشعر والنثر**، مكتبة الشروق الدوليّة، مصر.
- مصطفى، نادية محمود (تقديم) (د.ت)، **خصائص الثقافة العربية والاسلامية في ظل حوار الثقافات**، سلسلة محاضرات حوار الحضارات (٣)، دار السلام للطباعة والنشر، القاهرة .
- المقالح، عبد العزيز (٢٠١٠)، **الكتابة البيضاء – الشاعر ذلك المجنون النبـــيل** –، دار الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة.
- الملائكة، نازك (١٩٩٣)، **سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى**، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
- ــــــــــــ (١٩٧٩)، **الصومعة والشرفة الحمراء**، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت.
- ــــــــــــ (١٩٦٧)، **قضايا الشعر المعاصر**، منشورات مكتبة النهضة، ط٣ .
- منصور، أنيس (١٩٩٢)، **الحب الذي بيننا**، دار الشروق، ط١.
- منصور، عبد الله (٢٠٠٠)، **صورة المرأة في شعر عبد الرحيم عمر دراسة نقدية مقارنة** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.
- منير، وليد (١٩٩٧)، **جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعريّة الحديثة**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة.
- موسى، منيف(١٩٨٤)، **نظرية الشعر عن الشعراء والنقاد في الأدب**، دار الفكر العربي، مصر.

- ميويك، دي سي (١٩٧٧)، **موسوعة المصطلح النقدي : المفارقة وصفاتها،** ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
- نافع، عبد الفتاح صالح (١٩٨٥)، **عضويّة الموسيقى في النصّ الشعريّ،** مكتبة المنار، ط١، الأردن – الزرقاء.
- نبوي، عبد العزيز (١٩٨٧)، **الإطار الموسيقي للشعر ملامحه وقضاياه،** الصدر لخدمات الطباعة، القاهرة – مدينة نصر.
- النقاش، رجاء (١٩٩٢)، **ثلاثون عامًا مع الشعر والشعراء،** دار سعاد الصباح، ط١، الكويت.
- هلال، محمد غنيمي (١٩٧٣)، **النقد الأدبيّ الحديث،** دار الثقافة، بيروت – لبنان.
- وادي، طه(٢٠٠٠)، **جماليات القصيدة المعاصرة،** مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت .
- الوردي، علي (١٩٧٩)، **لمحات اجتماعيّة من تاريخ العراق الحديث،** مطبعة المعارف، بغداد.
- الورقي، السعيد (٢٠٠٢)، **دراسات نقديّة،** دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة .
- ويس، أحمد محمد (د.ت)، **الانزياح في التراث النقديّ والبلاغيّ،** اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- اليافي، نعيم (١٩٩٥)، **أطياف الوجه الواحد،** منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- اليوسف، يوسف(١٩٧٨)، **الغزل العذري دراسة في الحب المقموع،** منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق.

٢- **الدوريات:**

- جريدة الخميس المصرية، فاروق جويدة يعتذر عن عدم قبوله منصب وزير الثقافة، السبت ١٩ فبراير ٢٠١١.
- صحيفة الأهرام المصريّة، زاوية " هوامش حرّة "، تحت عنوان " الأرض قد عادت لنا"، بقلم فاروق جويدة، ١٣ شباط ٢٠١١ .
- ـــــــــــ، زاوية " هوامش حرّة "، تحت عنوان" على باب المصطفى ، بقلم فاروق جويدة، ١٢ آذار ٢٠١٠.
- ـــــــــــ، زاوية " هوامش حرّة "، تحت عنوان " إلى أمي في ذكرى رحيلها "، بقلم فاروق جويدة، ١حزيران ٢٠٠٨.
- ـــــــــــ، زاوية "ثقافة وفنون"، تحت عنوان " كأنّ العمر ما كان، بقلم فاروق جويدة، ١٣ شباط ٢٠٠٥.
- ـــــــــــ، زاوية "ثقافة وفنون"، تحت عنوان "ما عاد يكفينا الغضب"، بقلم فاروق جويدة، ٤أيار٢٠٠٤.
- ـــــــــــ، زاوية "ثقافة وفنون"، تحت عنوان "من قال إنّ النفط أغلى من دمي"، بقلم فاروق جويدة، ٢ آذار٢٠٠٣.
- صحيفة الأخبار السودانيّة،السودان، فاروق جويدة.. شاعر العشق والسياسة، الخميس ٢٥ أيلول ٢٠٠٨.
- صحيفة الأخبار السعودية، أمل زايد، هل النوستالجيا ظاهرة عربية؟، المجلة الثقافية، العدد ١٨٩، الاثنين ١٥ صفر ١٣٢٨ هـ، ٥ آذار ٢٠٠٧.
- جريدة الرؤية، صفاء عزب، فاروق جويدة: أنا حزين لأن قضايانا العربية والمصيرية بيعت، القاهرة، الثلاثاء، ٧ أبريل ٢٠٠٩.
- القدس العربي، خيري منصور، مقال بعنوان "مسارح بديلة"، العدد ٦٧٩٤، ١٦-١٧ نيسان ٢٠١١.

- الجنحاني، الحبيب (٢٠٠٩)، مفهوم الحرية في الفكر العربيّ، **مجلة العربي الكويتية**، عدد ٦٠٣، فبراير.
- جريدة الشرق الأوسط، جريدة العرب الدوليّة، لندن، "شهادات عن اغتصاب السجينات العراقيات وإذلالهنّ في سجن أبو غريب"، العدد ٩٣١٤، ٢٩ مايو ٢٠٠٤.

٣- **المواقع الالكترونية**:

http://www.alqudstalk.com/forum/showthread.php?t=564

٤- **برامج تلفزيونية و صوتية ومصادر أخرى:**

- برنامج متلفز من إعداد الشاعر وتقديمه، "مع فاروق جويدة"، قناة الحياة المصريّة ، ١ نيسان ٢٠١١
- برنامج "مع فاروق جويدة"، ٦ أيار ٢٠١١.
- برنامج "مع فاروق جويدة"، قناة الحياة المصريّة، ١٣ أيار٢٠١١

_ لقاء متلفز مع الشاعر فاروق جويدة على قناة دبي الفضائيّة،" نلتقي مع بروين حبيب"، ٨ أيار ٢٠٠٨.

- علي جعفر العلاق وآخرون (١٩٩٢)، إشكالية الشاعر العربي الحديث والتواصل مع الجمهور، كاسيت صوتي، ندوة النقد الأدبي مهرجان جرش.
- رواية حكاية " شفيق جبر" منقولة شفويا عن السيدة ربحيّة صالح عبد الله المولودة في القرية الفلسطينيّة المهجّرة "لفتا" قبل النكبة بست سنوات.